

Zdzisława i Tomasz Tołłoczko*

Ze studiów nad recepcją problemów architektury między neoklasycyzmem i historyzmem w sztuce krajów nordyckich XIX wieku

The studies on reception of architectural problems between neoclassicism and historicism in the art of Nordic countries in the 19th century

Słowa kluczowe: Dania, Norwegia, Szwecja, Finlandia, historia architektury i urbanistyki, klasycyzm, empire, narodowy romantyzm, neogotyck, neorenesans, neobarok, styl ok. 1900

Key words: Denmark, Norway, Sweden, Finland, history of architecture and urban design, classicism, empire, national romanticism, neo-Gothic, neo-Renaissance, neo-Baroque, style around 1900

Rozwój architektury w Skandynawii w dziewiętnastym stuleciu przebiegał w ogólnym zarysie podobnie jak w innych państwach europejskich, atoli w krajach nordyckich neoklasycyzm był na tym obszarze szczególnie stylem preferowanym. Polityczne przemiany, które wstrząsnęły fundamentami *ancien régime*'u w czasie efemerycznego cesarstwa zbudowanego przez cesarza Napoleona I, miały marginalne znaczenie dla rozwoju sztuki na obszarze Danii, Szwecji i Norwegii. Pozostawała przeto Skandynawia poza głównym obszarem teatru wojen napoleońskich, aczkolwiek owe brzemienne w skutkach polityczne wydarzenia nie ominęły również monarchii nordyckich. I tak mimo oddzielenia się Finlandii od Szwecji i wcielenia jej do Imperium Rosyjskiego w 1809 roku, rozwiązania unii duńsko-norweskiej w 1814 roku, utworzenia unii Szwecji z Norwegią w latach 1814-1905 – nie doprowadziły do zerwania tradycyjnych związków politycznych, a nawet więcej – wzmocniły trwające niemal od zawsze więzy społeczno-kulturowe. Innymi słowy, dynastyczne i państwowo-terytorialne, a także ustrojowe rozszady na kontynencie, ominęły rewolucyjny i bonapartystyczny zamęt, pozostawiając Skandynawię oazą spokoju i stabilizacji. Jednocześnie ów wielowątkowy ferment spowodował, z jednej strony – umocnienie się tendencji neoklasycystycznych, jak np. styl Ludwika XVI, bądź neoklasycyzm rewolucyjny na przełomie XVIII i XIX wieku, z drugiej strony – przyczynił się do pojawienia się nowych filiacji neoklasycystycznych, takich jak:

The development of architecture in Scandinavia in the nineteenth century in general outline followed the same course as in other European countries, however in the Nordic countries neoclassicism was the particularly preferred style. Political changes which shook the foundations of *ancien régime* in the times of the ephemeral empire built by Emperor Napoleon I, were of marginal significance to the development of art in the territories of Denmark, Sweden and Norway. Scandinavia remained outside the main theatre of Napoleonic wars, although those political events fraught with consequences did not completely pass by the Nordic monarchies. Despite the fact that Finland was separated from Sweden and then incorporated into the Russian Empire in 1809, The Denmark – Norway union was dissolved in 1814, and a union between Sweden and Norway was formed in the years 1814-1905 – it did not lead to breaking traditional political alliances, on the contrary – it strengthened the long-lasting social and cultural ties. In other words, dynastic, state, territorial, as well as political reshuffling on the continent, with its revolutionary and Bonapartist chaos, bypassed Scandinavia which remained an oasis of tranquillity and stability. At the same time that multi-level ferment caused, on the one hand – strengthening of the neo-classicist tendencies, such as e.g. Louis XVI style, or revolutionary neoclassicism at the turn of the 18th and 19th centuries, while on the other – contributed to the appearance of new neo-classicist filiations, such as: the art of

* Prof. dr hab. Zdzisława Tołłoczko, Katedra Historii Architektury, Urbanistyki i Sztuki Powszechnej, Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków, Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej.
Dr Tomasz Tołłoczko, emerytowany adiunkt Politechniki Krakowskiej.

* Prof. dr hab. Zdzisława Tołłoczko, Department of History of Architecture, Urban Planning and Popular Art, Institute of History of Architecture and Monument Conservation, Faculty of Architecture at the Cracow University of Technology;
Dr Tomasz Tołłoczko, retired adjunct at the Cracow University of Technology.

sztuka dyrektoriatu, konsulatu i szczególnie *empire*. Ta, tradycyjna niejako i relatywnie nowa sztuka i architektura, zyskała na znaczeniu i popularności w takich ośrodkach neoklasycyzmu, jak Kopenhaga i Sztokholm, gdzie akademicki klasycyzm otrzymał wiele inspirujących impulsów, czego przykładem kopenhaska szkoła wykreowana przez Christiana Fredrika Hansena i Michaela Gottlieba Birknera Binesbølla, rzeźbiarza Bertela Thorvaldsena, a w Norwegii – Christiana Heinricha Groscha, w Finlandii – Carla Ludwiga Engela. Ci właśnie architekci i artyści przekształcili centralne ośrodki sztuki Skandynawii w międzynarodowym stylu „greckiego odrodzenia”.

Niepodważalną i trwałą po wsze czasy pozycję w Kopenhadze zajmował architekt Christian Fredrik Hansen, senior rodu architektów. To on otrzymał wszystkie duże publiczne zamówienia, zrealizowane w dwóch pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku. Jako profesor kopenhaskiej Królewskiej Akademii Sztuki w latach 1808-1835 odcisnął piętno na całej generacji architektów – nie tylko w Danii, ale również w Norwegii. Zaś rodzina Hansenów sięgała wpływami znacząco na architekturę, między innymi, Monachium, Aten i Wiednia.

the French Directoire, the Consulate and especially the *Empire*. That quite traditional and relatively new art and architecture gained popularity and significance in such centres of neoclassicism as Copenhagen and Stockholm, where academic classicism was given many inspiring impulses, an example of which was the Copenhagen school created by Christian Fredrik Hansen and Michael Gottlieb Birkner Binesbøll, the sculptor Bertel Thorvaldsen, in Norway – by Christian Heinrich Grosch, and in Finland – by Carl Ludwig Engel. Those architects and artists transformed art centres in Scandinavia in the international style of “Greek Revival”.

An indisputable and permanent place of eminence in Copenhagen was held by architect Christian Fredrik Hansen, a senior of a family of architects. He received all important public commissions, realised during the first two decades of the 19th century. As a professor at the Copenhagen Royal Academy of Art, in the years 1808-1835, he left his mark on a whole generation of architects – not only in Denmark but also in Norway. The Hansen family significantly influenced architecture in e.g. Munich, Athens and Vienna. In Scandinavia, and particularly



Ryc. 1. Pałac Christianborg, kaplica, wewnątrz. Kopenhaga. Ch.F. Hansen, 1803-1840
Fig. 1. Christianborg Palace, chapel, interior. Copenhagen. Ch. F. Hansen, 1803-1840



Ryc. 2. Pałac Królewski. Oslo. H.D.F. Linstow, 1823-1848
Fig. 2. Royal Palace. Oslo. H.D.F. Linstow, 1823-1848

W Skandynawii, a osobliwie w Danii, wielkimi autorytetami byli wówczas Karl Friedrich von Schinkel, Charles Percier i Pompes Funèbres Fontaine. Ich wpływ jest znacząco widoczny w dwóch monumentalno-reprezentacyjnych królewskich rezydencjach w Kopenhadze i w ówczesnej Christianii, czyli obecnym Oslo. W pierwszym z tych pałaców znajduje się siedziba królów duńskich w Christiansborg'u, wzniesiona przez Christiana Fredrika Hansena w latach 1803-1840, w czystym francuskim *empire à la Percier i Fontaine*. Do tradycji duńskich nawiązywał jedynie wystrój malarski reprezentacyjnych pomieszczeń, które udekorowano dużymi obrazami, pędzla Christophera Wilhelma Eckerberga. Te informacje należy jednak uzupełnić wiedzą, iż poprzedni, oryginalny pałac, zbudowany został *in situ* w stylu barokowym podług projektu Eliasa Davida Häussera między rokiem 1733 a 1745. Po kompletnej destrukcji powstało właśnie owe dzieło Ch.F. Hansena, które uległo zniszczeniu w pożarze w 1884 roku. Kolejna odbudowa pałacu została przeprowadzona przez Eliasa Davida Jørgensena w 1907-1928 w stylu neobarokowym. Rzec można, zataczając niejako dziejowe koło, w którym dostrzega się dziewiętnastowieczną dychotomię, a zarazem *unctim* między barokiem i klasycyzmem. Z dzieła Ch.F. Hansena ostała się ostatecznie imponująca kaplica pałacowa (Ryc. 1).

Drugim z pałaców zaprojektowanych przez Hansa Ditleva Franciscusa Linstowa (1823-1848) w stylu I cesarstwa jest królewska rezydencja ulokowana na wzgórzu Bellevuehøyden w Oslo. H.D.F. Linstow współpracował przy budowie pałacu z Heinrichem Ernstem Schirmerem z Lipska, któremu należy przypisać schinklowskie inspiracje, jak i wpływy tradycji pompejańskiej, np. berliński Schauspielhaus (1818-1821) – widoczne w sali balowej pałacu. Wnętrza pałacu utrzymane były w niemal czystym stylu empirowo-klasycystycznym, w których wszakże nie zabrakło, podobnie jak w pałacu w Christiansborgu, wymownych akcentów regionalno-narodowych i wernakularnych zarazem, jak choćby w tzw. „ptasim pokoju”, urządzonym w latach 1839-1841. Ściany i sufit zdobiły ornamenty pnących roślin, wśród których roiło się od różnego gatunku ptaków, a w tle rozciągały się rodzime krajobrazy, przepojone symboliką zaczerpniętą z nordyckich legend, przy czym dostrzec można w tym salonie wpływy neorokoka, czy, może lepiej – biedermeieru, który był skromniejszą, bardziej *Gemütlichkeit*, niejako mieszczańską wersją *empire*. Również sala audyencyjna, zwana także „pokojem arkadowym”, uznawana jest za przykład stylu I cesarstwa, atoli można także uznać to pomieszczenie jako przykład wczesnego *Rundbogenstil*. (Ryc. 2, 3, 4, 5) Te wnętrza antycypujące eklektyzm nie budzą zdziwienia, bo sam pałac w Oslo był wszak w rzeczy samej czymś w rodzaju eklektycznego neoklasycyzmu.

Jak już powiedziano, kraje nordyckie są, jak pisze David Watkin, „...ważne w historii późnego neoklasycyzmu ze względu na ich wspaniałą architekturę miejską i urbanistykę, chociaż – jak i inne kraje europejskie – przejęły one później wiele cech *Rundbogenstil* i gotyckich, czasami pod wpływem idei tzw. narodowego romantyzmu. (...) Ch.F. Hansen przekształcił Kopenhagę z miasta średniowiecznego i barokowego w neoklasyczne. Jego zespół budowli obejmujący ratusz, sąd i więzienie (1803-1816), połączył dwoma śmiałymi łukami przerzuconymi przez boczną ulicę, jest niezapomnianym opracowaniem w stylu francusko-pruskim, który Friedrich Gilly wywiódł od (Claude-Nicolas – dopis. Z. i T.T.) Ledoux. Hansen w latach 1811-1829 przebudował także katedrę Vor Frue Kirke (NMP). Zaprojektowana w latach 1808-1810, ma



Ryc. 3. Pałac Królewski. Sala balowa. Oslo. H.D.F. Linstow, 1823-1848
Fig. 3. Royal Palace. Ballroom. Oslo. H.D.F. Linstow, 1823-1848



Ryc. 4. Pałac Królewski, tzw. „ptasi pokój”. Oslo. H.D.F. Linstow, 1823-1848
Fig. 4. Royal Palace, so called “Bird room”. Oslo. H.D.F. Linstow, 1823-1848

in Denmark, great authorities were then Karl Friedrich von Schinkel, Charles Percier and Pompes Funèbres Fontaine. Their impact is clearly visible in two monumental formal royal residences in Copenhagen and Christiania which is today's Oslo. The first of those palaces housed the seat of the Danish kings in Christiansborg, erected by Christian Fredrik Hansen in the years 1803-1840, in pure French *empire à la Percier and Fontaine*. The Danish traditions were alluded to only in the painting decoration of the state rooms which were decorated with huge paintings by Christopher Wilhelm Eckerberg. This knowledge, however, has to be supplemented with information that the former, original palace, was built *in situ* in the Baroque style according to the design by Elias David Häusser between 1733 and 1745. After its total destruction, the work by Ch. F. Hansen was created which was subsequently destroyed in the fire in 1884. The following rebuilding of the palace was carried out in the neo-Baroque style by Elias David Jørgensen in 1907-1928 thus, one could say, completing a circle of history, in which one can see the nineteenth-century dichotomy and,

ona szlachetnie wewnątrz z motywami „doryckimi”, o sklepieniu kolebkowym, przypominające projekt Biblioth que Nationale (Étienne-Louis – dopis. Z. i T.T.) Boull e.

Uczni  Hansena, Michael Gottlieb Bindsb ll, stworzy  w Kopenhadze jedną z najznakomitszych budowli tamtych czasów w Europie – Muzeum Thorvaldsena (po łożonego nieopodal pałacu Christiansborg – dopis. Z. i T.T.). Przekształcenie istniejącej struktury nastąpiło w latach 1840-1844, chociaż Bindsb ll sporządził projekty już w roku 1834. Muzeum zostało zbudowane by pomieścić rzeźby i zbiory neoklasycznego rzeźbiarza Bartela Thorvaldsena (1768-1844), który podarowa  je ojczystemu krajowi chociaż przez 41 lat, od roku 1798, mieszkał i pracowa  w Rzymie. Jego chłodne neoantyczne rzeźby rywalizują z rzeźbami (Antonio – dopis. Z. i T.T.) Canovy w wyrażaniu ideałów (Johanna Joachima – dopis. Z. i T.T.) Winckelmanna, ale muzeum jest zdumiewającym pomnikiem odkrycia polichromii, które po łożyło kres winckelmannowskiemu wizerunkowi Grecji. Muzeum, zbudowane wokół dziedzińca z klasycznymi fasadami w surowym schinklowskim stylu, z rozglifionymi egipskimi framugami drzwi, szczyci się pełnymi ściami przedstawieniami ściennymi wykonanymi w technice tynkowej intarsji na ścianach zewnętrznych. (...) Muzeum Thorvaldsena jest bogato zdobione barwną dekoracją, a na dziedzińcu z nagrobkiem rzeźbiarza ściany jakby zniknęły pod ściennymi przedstawieniami dębów, palm i drzew lauowych. Tak samo malowana natura wkracza w architektur  Biblioth que Nationale (Henri – dopis. Z. i T.T.) Labrouste’a i przedsionka jego Biblioth que Saint-Genevi ve.

Pod koniec  cienia Bindsb ll przygotowa  projekty biblioteki uniwersyteckiej w Kopenhadze, potraktowanej jako szereg pawilonów ze szklanymi dachami wokół kopuły. Jednak zlecenie dano jego uczniowi, Johanowi Davidowi Herholdtowi (1818-1902). Wzniesienie w latach 1855-1861 w typie *Rundbogenstil* tej ceglanej biblioteki stało się przełomowym wydarzeniem w rozwoju romantyczno-narodowej tradycji w architekturze duńskiej drugiej połowy XIX wieku” (Ryc. 6).

Powracając jeszcze na moment do architektury Muzeum Thorvaldsena, warto zauważyć, że obiekt ten był raczej wyjątkowym w obliczu antyczno-greckiej twórczości Thorvaldsena, którą upamiętnił Bindsb ll, wznosząc budynek o wydatnych znamionach francuskiego *empire*, zwanego w Anglii stylem regencji (za panowania regenta, a później króla Jerzego IV). Z kolei inny nieco charakter posiadały cechy norweskiego neoklasycyzmu. W Norwegii, która odseparowała się od Danii i utworzyła uni  personalną ze Szwecją w 1814 roku, załozenie nowej stolicy w Christianii (Oslo) umożliwiło uczniowi Ch.F. Hansena, Christianowi Henrikowi Groschowi, zaprojektowanie trzech okazałych budowli w stylu „greckiego odrodzenia”: Giełdy (1826-1852), Banku Norweskiego (1828) i Uniwersytetu (1841-1852). Ten wybitny twórca norweskiej architektury zbudowa  znakomity neoklasycystyczny kompleks uniwersytecki, stanowiący świadectwo rozwoju kulturalno-naukowego stolicy, budzącego się do samodzielnego bytu narodu. Gmach Wszechnicy w Christianii (od 1925 roku – Oslo) zaprojektowa  Ch.H. Grosch, opierając swą koncepcj  na wzorach zaczerpniętych z berlińskich neoklasycystycznych budowli K. von Schinkla. Gmach g wny Uniwersytetu, zał żonego w 1811 roku, noszącego miano Universitas Regia Fredericiana powstał jako odpowiednik berlińskiego Uniwersytetu, erygowanego w 1809 roku przez Fryderyka Wilhelma III, za spraw  reform przeprowadzonych przez Karla barona vom Stein i Karla

at the same time, *iunctim* between Baroque and classicism. Ultimately, only the impressive palace chapel remained from the work by Ch. F. Hansen (Fig. 1).

The second palace designed by Hans Ditlev Franciscus Linstow, (1823-1848), in the style of the 1st Empire, was the royal residence located on the Bellevueh yden hill in Oslo. On the construction of the palace H.D.F. Linstow cooperated with Heinrich Ernst Schirmer from Leipzig to whom the Schinkel inspirations as well as the influences of the Pompeian tradition, e.g. the Schauspielhaus in Berlin (1818-1821), should be ascribed – visible in the palace ballroom. Palace interiors were kept in the almost pure empire-classicist style which, however, like the palace in Christiansborg, did not lack meaningful regional-national and vernacular features, such as those e.g. in the so called “bird room” furnished in the years 1839-1841. The walls and ceiling were decorated with motifs of climbing plants teeming with various species of birds, and with native landscapes, pervaded with symbolism taken from Nordic legends, stretching in the background; at the same time, in this salon it was possible to discern the influence of neo-rococo, or even better – Biedermeier, which was a humbler, more *Gem lichkeit*, almost bourgeois version of *empire*. The audience chamber, known as the “arcade room”, is also acknowledged as the example of the 1st Empire style, although the room could be regarded as an example of the early *Rundbogenstil*, too (Fig. 2, 3, 4, 5). Those interiors anticipating eclecticism do not arouse surprise, since the palace in Oslo itself was indeed a kind of eclectic neo-classicism.

It has already been said that Nordic countries, as David Watkin has written, “...are important for the history of the late neo-classicism because of their magnificent urban architecture and urban planning, although – like other European countries – they later adopted many features of the *Rundbogenstil* and Gothic, sometimes influenced by the idea of the so called national romanticism. (...) Ch.F. Hansen transformed Copenhagen from a medieval and Baroque city into the neo-classicist one. His complex of buildings encompassing the town hall, court of law and jail (1803-1816), linked by two daring arches spanning a side street, is an unforgettable study in the French-Prussian style, which Friedrich Gilly derived from (Claude-Nicolas – add. by Z. and T.T.) Ledoux. In the years 1811-1829, Hansen also altered the Vor Frue Kirke (Our Lady) Cathedral. Designed in the years 1808-1810, it boasts a noble interior with “Doric” motifs and barrel vault, resembling the project of Bibliothèque Nationale by (Étienne-Louis – add. by Z. and T.T.) Boull e.

A disciple of Hansen, Michael Gottlieb Bindsbøll, created in Copenhagen one of the most magnificent edifices of the times in Europe – the Thorvaldsen Museum (located nearby the Christiansborg Palace – add. by Z. and T.T.). The existing structure was transformed in the years 1840-1844, although Bindsbøll had designed it already in 1834. The Museum was built to house the sculptures and collections of the neo-classicist sculptor Bertel Thorvaldsen (1768-1844), who donated them to his homeland even though for 41 years, since 1798, he lived and worked in Rome. His cool neo-antique sculptures rival the sculptures by (Antonio – add. by Z. and T.T.) Canova in expressing the ideals of (Johann Joachim – add. by Z. and T.T.) Winckelmann, but the museum is an amazing monument to the discovery of polychrome which put an end to Winckelmann image of Greece. The Museum, built around a courtyard with classical facades in the austere

księcia von Hardenberg, która to Uczelnia przyjęła obecnie nazwę Uniwersytetu Wilhelma i Aleksandra von Humboldtów. Nie bez przyczyny przeto, główna aula w formie antycznego amfiteatru, norweskiej Alma Matris, zaprojektowana przez Ch.H. Groscha, zdradza niewątpliwie wpływ von Schinkla, a centralna klatka schodowa, choć skromniejsza w wymiarach, została skopiowana z berlińskiego Starego Muzeum (*Altes Museum*) z lat 1824–1828 (Ryc. 7).

Z kolei w samej Finlandii sytuacja w sztuce i w architekturze nordyckiej przedstawiała się nieco inaczej, po odłączeniu od Szwecji w 1809 roku i włączeniu do Imperium Rosyjskiego, gdzie stworzono Wielkie Księstwo, posiadające szeroką autonomię trwającą do 1917 roku, z nową stolicą w Helsinkach (Helsingfors). Johan Albrecht Ehrenström sporządził urbanistyczny plan zabudowy centrum miasta, zaś Carl Ludwig Engel, berliński architekt i uczeń von Schinkla, zaprojektował główne budynki publiczne oraz wiele domów prywatnych. Lwia część realizacji C.L. Engla powstała w manierze neoklasycyzmu przenikniętego wpływami rosyjskiego *empire'u* (Adrian Dimitrijewicz Zacharow, Andrej Nikiforowicz Worochin, Thomas de Thomon, Auguste Ricard de Montferrand, Carl I. Rossi), położonych o rzut kamieniem od Petersburga. Helsiński Plac Senacki to jeden z najwspanialszych zespołów europejskiego neoklasycyzmu. Zdominowany został przez wysoką, nakrytą kopułą katedrę luterzańską, powstałą w latach 1818–1851. Katedrę flankują: Senat (1818–1822) i Uniwersytet (1828–1832) – obie budowle zdobią monumentalne grecko-doryckie klatki schodowe. Pobliska Biblioteka Uniwersytecka (1833–1845), również C.L. Engla, posiada kopułę z ośmiobocznymi kasetonami i wspaniałe kolumnowe czytelnice (Ryc. 8, 9).

Natomiast w Szwecji, po wygaśnięciu pradawnej dynastii Wazów, w 1811 roku obrano regentem marszałka Francji Jeana Baptiste Bernadotte'a, za którego przyczyną, między innymi, styl I cesarstwa zyskał na trwałej, jak się okazało, popularności, nie tylko wśród sfer dworskich, ale i szerokiej publiczności. Wraz z Bernadotte'em, który koronowany został w 1818 roku wstępując na tron pod imieniem Karola XIV Jana, szwedzka mutacja stylu *empire* określana została jako *Karl-Johann-Stil*. Najwybitniejszym przedstawicielem szwedzkiego *empire*, zwanego także stylem Karola Jana, był architekt Frederik Blom, który jako profesor wykładał w sztokholmskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dziełem Bloma jest Rosendal, pałacyk na wyspie Djurgården w centrum Sztokholmu, zbudowany w latach 1823–1830. Jego wyposażenie utrzymane jest w stylu francuskiego *empire*. Bogato zdobione wnętrza wykonali szwedzcy artyści, jednak wyposażenie, brązy i tekstylia zostały sprowadzone z Francji. W głównym pomieszczeniu pałacu, Czerwonym Salonie, ściany pokryte zostały jedwabiem, udekorowane wąskimi wypukłymi kolumnami z mahoniu i zwieńczone fryzem malowanym w technice *en grisaille* na złotym tle. O ile sam fryz nawiązuje się do miejscowej tradycji. Przedstawiono tam staronordyckich bogów z Odynem na czele, walczących z olbrzymami. Sięganie do motywów z nordyckiej mitologii korespondujące z dążeniami do samookreślenia narodowego, stało się w następnych latach częstą praktyką w sztuce nie tylko w Szwecji, ale również w pozostałych krajach skandynawskich. (Ryc. 10).

Następna generacja architektów również pozostawała w ścisłym związku z kontynentem europejskim. W Szwecji Axel Nystrom zastąpił w 1836 roku Frederika Bloma na stanowisku profesora budownictwa, w Danii, po Christianie Frederiku Hansenie, profesorem architektury w 1835 roku

Schinkel style, with splayed Egyptian door frames, boasts of vivid wall representations made using the technique of plaster intarsia on the outer walls. (...) The Thorvaldsen Museum is rich in colourful decorations, and in the courtyard with the sculptor's tombstone the walls seem to have vanished beneath the wall depictions of oaks, palms and laurel trees. In the same way painted nature encroaches upon architecture of the Bibliothèque Nationale by (Henri – add. by Z. and T.T.) Labrousse and the vestibule of his Bibliothèque Saint-Geneviève.

Towards the end of his life Bindsbøll prepared design of the university library in Copenhagen, treated as a row of pavilions with glass roofs around a dome. However, it was his disciple, Johan David Herholdt (1818–1902), who got the commission. Construction of this *Rundbogenstil* – type brick library, in the years 1855–1861, became a breakthrough in the development of the romantic-national tradition in the Danish architecture of the second half of the 19th century” (Fig. 6).

To return for a moment to the architecture of the Thorvaldsen Museum, it is worth noticing that the object was rather unique when compared to the antique-Greek works of Thorvaldsen commemorated by Bindsbøll who erected a building with significant features of the French *empire*, known in England as the regency style (during the reign of the regent, and later King George IV). On the other hand, slightly different features were characteristic for Norwegian neo-classicism. In Norway, which separated from Denmark and formed a personal union with Sweden in 1814, founding a new capital in Christiania (Oslo) enabled a disciple of Ch. F. Hansen, Christian Henrik Grosch to design three impressive buildings in the style of “Greek Revival”: the Exchange (1826–1852), the Bank of Norway (1828) and the University (1841–1852). That eminent creator of Norwegian architecture built a magnificent neo-classicist university complex which bore witness to the cultural and scientific development of the capital of the nation awakening to its independent existence. Ch.H. Grosch designed the University Building in Christiania (since 1925 – Oslo) basing his concept on the models found in the neo-classicist buildings by K. von Schinkel in Berlin. The main building of the University, founded in 1811 and known as Universitas Regia Fredericiana, was created as the equivalent of the University in Berlin, founded in 1809 by Frederic Wilhelm III, as a result of reform carried out by Karl baron vom Stein and Karl Duke von Hardenberg, although nowadays the latter is known as Wilhelm and Alexander von Humboldt University. Therefore, not without reason does the main auditorium of the Norwegian Alma Matris, designed by Ch.H. Grosch in the form of an antique amphitheatre, bear unquestionable traces of von Schinkel's influence, and the central stairwell, though more modest in its size, was copied from the Old Museum (*Altes Museum*) in Berlin from the years 1824–1828 (Fig. 7).

On the other hand, in Finland the situation in the Nordic art and architecture was slightly different after the country was separated from Sweden in 1809, and incorporated into the Russian Empire where a Grand Duchy with a new capital in Helsinki (Helsingfors) was established and given much autonomy which lasted until 1917. Johan Albrecht Ehrenström prepared an urban development plan of the city centre, while Carl Ludwig Engel, an architect from Berlin and von Schinkel's disciple, designed the main public utility buildings and numerous private houses. The majority of C.L. Engel's realizations were created in the neo-classicist manner imbued with the

został, urodzony w Stuttgarcie, Gustav Frederik Hetsch. Zarówno Nyström, jak i Hetsch byli uczniami Louisa-Hippolyta Lebas w Paryżu, gdzie Hetsch pracował także u Ch. Perciera i Jeana-Baptiste Rondeleta. Mimo ściśle klasycystycznego wykształcenia zarówno Nyströma, jak i Hetscha cechowała predylekcja ku charakterystycznej dla historyzmu otwartości na kontynuowanie innych stylów z dawnych epok, w tym szczególnie neogotyku, który stosowali z uwagi na skłonność do kultuwowania artystycznej i narodowej tradycji. Jako architekci wewnątrz byli eklektykami, chociaż wzorem dla nich pozostawali: Precier, Fontaine oraz von Schinkel. G.F. Hetsch, który jako współpracownik Ch.F. Hansena przez wiele lat zajmował się projektowaniem wnętrza pałacu Christiansborg, przelożył na język duński wstęp do *Recueil de décorations intérieures* Ch. Perciera i P.F. Fontaine'a i opublikował je pierwszy raz w 1848 roku, a drugi w 1863.

Dziewiętnastowieczna dyskusja, jaka przetoczyła się niemal we wszystkich ośrodkach sztuki i architektury, a dotycząca chłodnego, winckelmannowskiego ideału antyku, również pozostawiła trwałe ślady na obszarze kultury skandynawskiej, a nade wszystko w duńskiej architekturze i zdobnictwie. Przeważnie dziwne, że dzieło Gottfrieda Sempera: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, które ukazało się w 1834 roku w Altonie (ob. Hamburg-Altona), w duńskim wówczas księstwie Szlezwik-Holsztyn, zyskało natychmiast szeroki oddźwięk w duńskiej stolicy, gdzie było recenzowane i komentowane, podobnie jak zaprojektowany i wzniesiony przez G. Sempera w 1833 roku, na zamówienie kupca i bankiera Conrada Hinricha Donnera, gmach Muzeum w Altonie wraz z bogatą polichromią. Sam B. Thorvaldsen miał pochlebnie wyrażać się o polichromowanych pawilonach, w których wystawiano jego rzeźby.

Mało gdzie w Europie przełożono teoretyczne rozważania o polichromii na praktykę z taką odwagą i konsekwencją jak w przypadku Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze, które zostało wzniesione przez architekta Michaela Gottlieba Bindesbølla. Polichromie zastosowano tu zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz. Budynek w kolorze ochry z biegnącym wokół fryzem, usytuowany w pobliżu neoklasycystycznego pałacu Christiansborg, projektu Ch.F. Hansena, wyglądał wręcz prowokująco. Wewnątrz ważnym elementem wystroju był kolor. Głębokie pompejańskie odcienie ścian, kolorowe geometryczne wzory mozaikowych podłóg oraz sklepienia kolebkowe z pompejańskimi motywami tworzyły idealne ramy dla białych rzeźb z marmuru. Całe wyposażenie – gabloty, szafy, stoły i krzesła – zaprojektował architekt, opierając się na wzorach antycznych, szczególnie pompejańskich. Meble były zaskakująco proste, o powierzchniach pozbawionych złoceń, polityry czy innych zdobieci. Rozwiązania przyjęte przez M.G. Bindesbølla uderzająco wyprzedzają *genre* stosowany w duchu uproszczonego lub inaczej, zredukowanego, neoklasycyzmu w latach dwudziestych XX wieku, czego przykładem może być analogia z głównym hallem gmachu Automobilgesellschaftwerke w Düsseldorfie, autorstwa Petera Behrensa z 1915 roku, bądź inne tego rodzaju awantaze przejęte przez takich mistrzów architektury wewnątrz, jak np. Charles Rennie Mackintosh lub też artystów z kręgu Wiener Werkstätte (Ryc. 11).

Polichromia znalazła zastosowanie również w mniej oficjalnych wnętrzach. Wyróżnia się tu szczególnie mieszkanie rzeźbiarza Hermanna Ernsta Freunda przy Frederiksholms-Kanal, niedaleko Muzeum Thorvaldsena. Jego wnętrza, stworzone w latach 1833-1835, wywołało w Kopenhadze duże

influences of Russian *Empire* (Adrian Dimitrievich Zacharov, Andrej Nikiforovich Worochin, Thomas de Thomon, Auguste Ricard de Montferrand, Carl I. Rossi), located a stone's throw from Petersburg. The Senate Square in Helsinki is one of the most splendid neo-classicist complexes in Europe. It is dominated over by the tall Lutheran Cathedral covered with a dome, built in the years 1818-1851. The Cathedral is flanked by: the Senate (1818-1822) and the University (1828-1832) – both buildings are decorated with monumental Greek-Doric stairwells. The nearby University Library (1833-1845), also designed by C.L. Engel, has a dome with octagonal coffers and imposing colonnaded reading rooms (Fig. 8, 9).

In Sweden, after the ancient Vasa dynasty died out, the Marshal of France Jean Baptiste Bernadotte was elected regent in 1811, as a result of which the style of the 1st Empire gained in long-lasting popularity not only among the court circles, but also the Swedish public. Together with Bernadotte, who was crowned in 1818 and ascended the throne as King Karl XIV Johann, the Swedish mutation of the *empire* style was named *Karl-Johann-Stil*. The most eminent representative of the Swedish *empire*, known also as Karl Johann style, was architect Frederik Blom who was a professor at the Stockholm Academy of Fine Arts. A work of Blom is Rosendal, a palace on the isle of Djurgården in the centre of Stockholm, built in the years 1823-1830. Its furnishing is maintained in the style of French *empire*. Richly ornamented interiors were executed by Swedish artists, but the furniture, bronzes and textiles were imported from France. In the main room of the palace, the Red Salon, the walls were covered with silk, decorated with narrow convex columns made of mahogany and topped with a frieze painted in the *en grisaille* technique against golden background. Even though the frieze itself alludes in its form to antique models, its content alludes to local tradition since it depicts Old Nordic deities, with Odin at the head, struggling with giants. Using motifs from Nordic mythology corresponding with aspirations to national self-determination became in later years a frequent habit in art not only in Sweden, but also in other Scandinavian countries (Fig. 10).

The next generation of architects also maintained close ties with the European continent. In Sweden Axel Nyström replaced Frederik Blom at the post of the professor of construction in 1836; in Denmark after Christian Frederik Hansen, Stuttgart-born Gustav Frederik Hetsch became professor of architecture in 1835. Both Nyström and Hetsch were disciples of Louis-Hippolyte Lebas in Paris, where Hetsch worked also for Ch. Percier and Jean-Baptiste Rondelet. Despite strictly classicist education, both Nyström and Hetsch were characterised by a predilection for an openness, so specific for historicism, to continue other styles from previous epochs, particularly neo-Gothic which they used because of a tendency to cultivate artistic and national tradition. As interior designers they were eclectic, even though their ideals were: Precier, Fontaine, and von Schinkel. G.F. Hetsch who, as a co-worker of Ch.F. Hansen, for many years designed the interiors in the Christiansborg palace, translated into Danish the introduction to *Recueil de décorations intérieures* by Ch. Percier and P.F. Fontaine, and published it for the first time in 1848, and for the second in 1863.

The nineteenth-century discussion which took place in almost all art and architecture centres concerning the cool, Winckelmann ideal of the antiquity also left permanent traces in the area of Scandinavian art, and above all in Danish



Ryc. 5. Pałac Królewski. Sala audiencyjna. Oslo. H.D.F. Linstow, 1823-1848
 Fig. 5. Royal Palace. Audience Room. Oslo. H.D.F. Linstow, 1823-1848



Ryc. 6. Muzeum Thorvaldsena. Kopenhaga. M.G. Bindsbøll, 1840-1844
 Fig. 6. Thorvaldsen Museum. Copenhagen. M.G. Bindsbøll, 1840-1844



Ryc. 7. Uniwersytet. Oslo. Ch.H. Grosch, 1841-1852
 Fig. 7. The University. Oslo. Ch.H. Grosch, 1841-1852



Ryc. 8. Senat. Helsinki. C.L. Engel, 1818-1822
 Fig. 8. The Senate. Helsinki. C.L. Engel, 1818-1822



Ryc. 9. Uniwersytet. Helsinki. C.L. Engel, 1828-1832
 Fig. 9. The University. Helsinki. C.L. Engel, 1828-1832



Ryc. 10. Pałac Rosendal. Sztokholm. F. Blom, 1823-1830
 Fig. 10. Rosendal Palace. Stockholm. F. Blom, 1823-1830



Ryc. 11. Muzeum Thorvaldsena, hall główny. Kopenhaga. M.G. Bindsbøll, 1840-1844
 Fig. 11. Thorvaldsen Museum, main hall. Copenhagen. M.G. Bindsbøll, 1840-1844

poruszenie. Mieszkanie Freunda było jednorodne, stanowiące do pewnego stopnia rodzaj stylowego *Gesamtkunstwerk* (specjalności sztuki i architektury historyzmu), w którym ściany, meble i pozostałe wyposażenie tworzą nierozdzielalną całość. Na ścianach rozciągnięto grubo tkane płótno, pomalowane powyżej czarnego cokołu na cynobrową czerwień, ochrę lub zieleń. Na poszczególnych polach, wydzielonych przez tyrsy i arabeski, umieszczono motywy z dzieła Wilhelma Zahna *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanium und Stabiae...*, wydane w 1828 roku w Berlinie. Drewniane podłogi pomalowane w imitację mozaiki. Meble i inne sprzęty domowe, zaprojektowane przez samego rzeźbiarza, wykonane były z mahoniu lub pomalowane w motywy zaczerpnięte z greckiego malarstwa wazowego. Dekoracje w mieszkaniu Freunda wykonał malarz Georg Christian Hilker, który notabene wykonał również zdobienia w Muzeum Thorvaldsena. Później był zatrudniony jako specjalista od pompejańskiego zdobnictwa w całej niemal Kopenhadze.

Respekt i sentyment dla kultury starożytnej i nowożytnej Italii, podziw dla sztuki Pompejów i Herculanium był udziałem całego niemal kontynentu europejskiego, nie wyłączając krajów skandynawskich. Atoli nie cała sztuka i architektura krajów nordyckich poddawała się w zupełności wpływowi antyku, a osobliwie *empire*. Do niektórych z przejawów przełamania preponderancji neoklasycyzmu i jednocześnie ponownego historycznego rewiwalizmu, tym razem nie w dawnej sielankowo-oświeceniowej wersji, lecz nowej romantyczno-heroicznej i sentymentalnej odsłonie, przyczynił się w Skandynawii wspomniany już H.E. Freund, uczeń B. Thorvaldsena, który należy do zaiste pierwszych twórców rzeźby postaci z nordyckiej mitologii.

Nie można zatem zapominać, mając na uwadze dzieje sztuki północnej Europy, o punkcie zwrotnym historii dziewiętnastego stulecia, który rozpoczął się w 1789 roku, a zakończył, umownie rzecz biorąc, w 1918 roku. Sednem owego zwrotu było zastąpienie monarchistyczno-dynastycznej i kosmopolitycznej wspólnoty, ideą jednorodnego państwa narodowego, która dała początek epoce historyzmu z wszystkimi tego zjawiska konsekwencjami, które obserwowaliśmy jeszcze w XX wieku. Najogólniej rzecz biorąc, istotą historyzmu w wymiarze filozoficznym, teologicznym, politycznym, społecznym była recepcja heglowskiej filozofii historii i sztuki. Innymi słowy, jak konkludują Jacek Purchla i Wolf Tegethoff: „Wiek XIX był w Europie epoką idei narodowej. Jej dyktat zdominował zarówno sztukę, jak i architekturę. W takim kontekście trzeba też widzieć rozwój historii sztuki, ze *Stilgeschichte* (historią stylu) jako najważniejszym osiągnięciem metodologicznym. Relacje historii sztuki i współczesnych nurtów artystycznych opierały się na wzajemnych ustępstwach badaczy i twórców. Debata na temat stylu narodowego osiąga swoje apogeum w ostatniej ćwierci XIX wieku, ale i w następnych dziesięcioleciach pozostaje ważnym czynnikiem ideologizacji...”.

Dla powyższych przyczyn, jak stwierdza Mette Bligaard, ci sami artyści i architekci, którzy tworzyli wnętrza w stylu pompejańskim, zwracali się również ku sztuce średniowiecza. Zainteresowanie różnymi historycznymi stylami tworzyło możliwość wyboru dowolnego stylu – i tak w latach trzydziestych XIX wieku zapanował pod tym względem swoisty pluralizm stylowy. Rezultatem tego zjawiska nie była jednak „bitwa o styl” (*battle of the styles*), lecz raczej współistnienie dwóch tendencji, zarówno wówczas, jak i obecnie, błędnie określanymi jako przeciwstawne: europejskiej i narodowej. Dla tej to przyczyny emanacją owego przenikania się i wzajemnych

architekturę i ornamentację. Dlatego, it is no wonder that the work of Gottfried Semper: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, published in Altona (present Hamburg-Altona) in 1834, in the then Danish duchy of Schleswig-Holstein, immediately met with a generous response in the Danish capital, where it was reviewed and commented upon, in a similar way to the edifice of the Museum in Altona with its rich polychrome, designed and erected by G. Semper in 1833, commissioned by a merchant and banker Conrad Hinrich Donner. B. Thorvaldsen himself was believed to have favourably commented on polychrome pavilions where his sculptures were displayed.

Hardly anywhere in Europe were theoretical speculations concerning polychrome converted into practice with such courage and consistency as in the case of the Thorvaldsen Museum in Copenhagen, which was erected by the architect Michael Gottlieb Bindsbøll. Polychromes were used here both inside and outside. The ochre-coloured building with a surrounding frieze, located in the vicinity of the neo-classicist Christiansborg palace, designed by Ch.F. Hansen, looked almost provocative. Colour was an important element of its interior decoration. Deep Pompeian hues on the walls, colourful geometric patterns on mosaic floors and barrel vaults with Pompeian motifs, constituted ideal frames for white marble statues. All the furniture – cabinets, wardrobes, tables and chairs – were designed by the architect, basing on ancient models, particularly Pompeian. The furniture was surprisingly simple, their surfaces devoid of gilt, French polish or other decoration. Solutions applied by M.G. Bindsbøll were strikingly ahead of the *genre* used in the spirit of the simplified or, in other words, reduced neo-classicism in the 1920s, an example of which could be analogy to the main hall of the Automobilgesellschaftswerke building in Düsseldorf, designed by Peter Behrens in 1915, or other such advantages adopted by such masters of interior design as e.g. Charles Rennie Mackintosh, or artists from the Wiener Werkstätte circles (Fig. 11).

Polychrome found its use also in less official interiors. Particularly noteworthy here were the lodgings of a sculptor Hermann Ernst Freund at Frederiksholms-Kanal, close to the Thorvaldsen Museum. Its interior, created in the years 1833-1835, caused a big stir in Copenhagen. Freund's flat was homogeneous, to a degree constituting a kind of stylistic *Gesamtkunstwerk* (a specialty of art and architecture of historicism), in which walls, furniture and other equipment make up an inseparable unity. The walls were covered with thick-woven canvas, painted vermilion red, ochre or green above a black plinth. In individual panels sectioned off by thyrsi and arabesques, there were placed motifs from the work by Wilhelm Zahn *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanium und Stabiae...*, published in 1828 in Berlin. Wooden floors were painted to imitate mosaic. Furniture and other household items, designed by the sculptor himself, were made from mahogany or painted with motifs borrowed from Greek vase painting. Decorations in Freund's apartment were made by painter Georg Christian Hilker, who also executed the ornaments in the Thorvaldsen Museum. Later he was employed as a specialist in Pompeian decoration in almost the whole of Copenhagen.

Respect and sentiment for the culture of the ancient and modern Italy, admirations for the art of Pompeii and Herculaneum was shared all over the European continent, the Scandinavian countries not excepted. Nevertheless, not

relacji między europejskim, *alias* międzynarodowym, neoklasyccyzmem i jednocześnie narodowym, historyczno-patriotycznym neoantykiem, jest pełna patosu i sentymentalizmu oraz narodowo-mitologicznej chwały świątynia Walhalla, nieopodal Ratyzbony (Regensburga), wzniesiona w latach 1831-1842 przez Leo von Klenze. Innego rodzaju nastrojową antynomią jest Befreiungshalle koło Kelheim, wybudowana w latach 1847-1863 przez tegoż von Klenze, który tym samym dołączył do zwolenników popularnego w Niemczech *Rundbogenstil*, pozostając w przekonaniu, że w tej „okrągłolukowej” konstrukcji przetrwały zasady architektury greckiej. I choć nie projektował on w czystym *Spitzbogenstil*, to w późniejszym okresie starał się łączyć formy greckie z gotyckimi. Jednakże narodowo-patriotyczny romantyzm przepojony uwielbieniem dla antyku, miał również drugie, mniej idealistyczne, a za to bardziej pełne emocjonalnych uniesień oblicze. Drugą, równie znaną postacią, jaką przybierał nie tylko narodowy romantyzm, był historyzm w jego najpopularniejszej odmianie neomedievalizmu, a osobliwie, zaskakującej tajemniczości i niesamowitości architektury neogotyckiej. Ów styl niezmiennie trwający od około 1750 roku, aż do – nawet pierwszych dekad XX wieku, ewoluował w dziewiętnastym stuleciu od około 1800 – mając na myśli epokę romantyzmu, a następnie od około 1860 – mając na uwadze epokę pozytywizmu, do mniej więcej około 1914 roku. Inaczej rzecz ujmując, zarówno na niemieckojęzycznym obszarze, jak i w krajach nordyckich, spotykamy się w Europie z fenomenem paradygmatu, swoistej ‘arki przymierza’ neoklasyccyzmu i historyzmu.

Nie był przeto umiarkowanie znaczącym udział w architekturze skandynawskiej kreacji i manifestacji sublimacji oraz wzniosłości neogotyku, w którym istotną rolę odgrywały, jakżeż ważne dla kultury XIX wieku, pierwiastki emocjonalno-narodowe. Atoli, po bolesnych doświadczeniach dwudziestego stulecia, nie od rzeczy warto przytoczyć inną jakościowo konstatację o historycznej roli narodu w sztuce wieku XIX. Ten problem ujął Wolf Tegethoff w następujących słowach: „... styl narodowy zrodził się jako mit, jako rzekomo historyczny fakt, tak samo nieprawdziwy jak pojęcie narodów przednowoczesnych. Jednak w ideologicznym kontekście nacjonalizmu wieku XIX i początku XX sprawdzał się doskonale jako konstrukcja hipotetyczna. Natomiast w przypadku konieczności zdefiniowania odpowiedniego stylu wyrażającego tożsamość narodową koncepcja ta okazywała się dość śmiesznym uproszczeniem”. Ten odważny i nieco ryzykowny pogląd nie zmienia ogólnie przyjętego uznania, że Goci pochodzili ze Skandynawii, a styl neogotycki jest w krajach nordyckich uważany za narodowy. W ten sam sposób postępowali Brytyjczycy, Niemcy, nie wyłączając Francuzów – utrzymując, że to właśnie neogotyki był ich narodową specjalnością. Nie bez kozery przeto, utworzony w 1811 roku Związek Gotycki (*Gotische Liga*) powstał w Szwecji w celu ponownego wprowadzenia legendy Wikingów i sag islandzkich do sztuki północnoeuropejskiej i literatury. Gorącym zwolennikiem i członkiem Związku był następca tronu książę Oskar, syn króla Karola XIV Jana. Nie było rzeczą przypadku, że Karol Jan nadał swojemu synowi imię Oskar, to samo, które otrzymał syn Osjana, legendarnego wojownika i barda celtyckiego, od swojego ojca. Następca tronu dał konkretny wyraz zainteresowaniu ‘gotycyzmem’ polecając urządzić jeden z apartamentów w pałacu królewskim w Sztokholmie wyłącznie w stylu neogotyckim. Nadmienić wypada, iż sztokholmska rezydencja królów Szwecji posiada imponującą metrykę świadczącą o ciągłości historycznej tego zabytku, który

all the art and architecture of the Nordic lands fully submitted to the influence of the antiquity, and particularly *empire*. In Scandinavia some manifestations of overcoming the preponderance of neo-classicism, and simultaneously of another historical revivalism, though this time not in its former bucolic-enlightenment version but a new romantic-heroic and sentimental rendition, were contributed to by the already mentioned H.E. Freund, a disciple of B. Thorvaldsen, who indeed should be named among the first sculptors of figures from the Nordic mythology.

One should not forget, when considering the history of art in northern Europe, about the turning point in the history of the nineteenth century, which began in 1789 and finished, symbolically, in 1918. The crux of the change was replacing the monarchist-dynastic and cosmopolitan commonwealth with the idea of homogeneous national state, which gave rise to the historicism epoch with all the consequences of that phenomenon which we could still observe in the 20th century. Generally speaking, the essence of historicism in its philosophical, theological, political and social dimension, was reception of Hegel’s philosophy of history and art. In other words, as Jacek Purchla and Wolf Tegethoff have concluded: “The 19th century was in Europe the epoch of a national idea which was predominant both in art and architecture. In that context one has to see the development of art history, with *Stilgeschichte* (history of style) as its most vital methodological achievement. Relations between history of art and modern artistic trends were based on mutual concessions of scientists and creators. The debate concerning the national style reached its apogee in the last quarter of the 19th century, but remained an important factor of ideologisation throughout the following decades,...”.

For those reasons, according to Mette Bligaard, the same artists and architects who created interiors in the Pompeian style, turned also towards medieval art. Interest in various historic styles offered an opportunity to choose any style – and so in the 1830s a specific stylistic pluralism could be observed. However, this phenomenon did not result in a *battle of the styles* but rather a coexistence of two tendencies, both then and nowadays wrongly interpreted as contradictory: the European and national. For that reason, the reflection of such interpenetration and mutual interrelations between European *alias* international neo-classicism and, at the same time national, historical-patriotic neo-antiquity, is the full of pathos, sentimentalism and national-mythological glory temple of Walhalla situated near Regensburg, erected in the years 1831-1842 by Leo von Klenze. Another type of atmospheric antinomy is Befreiungshalle near Kelheim, built in 1847-1863 by the same von Klenze who thus joined the supporters of the *Rundbogenstil*, popular in Germany, being convinced that such a “rounded-arch” construction preserved the principles of Greek architecture. And although he did not design in the pure *Spitzbogenstil*, at a later period he tried to combine Greek and Gothic forms. However, the national-patriotic romanticism imbued with admiration for the antiquity had also another face, less idealistic, but full of emotional elation. The other, equally well-known form, taken not only by national romanticism, was historicism in its most popular version of neo-medievalism, and especially the surprising mysteriousness and uncanniness of neo-Gothic architecture. That style lasting unvaryingly from around 1750 until even the first decades of the 20th century, evolved in the nineteenth century since

pod tym względem przyrównać można do Hradczan, Luwru czy też zamku berlińskiego. Pierwotnie siedziba szwedzkich monarchów powstała *in situ* w 1240 roku jako zamek obronny, który po bardzo licznych przebudowach, uzyskując ostatecznie kształt ogromnego założenia, które przybrało formy w typie baroku rzymskiego. Autorem owej, będącej dumą Szwedów, budowli był Nicodemus Tessin młodszy, uczeń Gianlorenza Berniniego. Po różnych perypetiach dziejowych sam pałac zrealizowany został w latach 1692-1754. Jest rzeczą oczywistą, że w tego rodzaju znakomitym obiekcie nawarstwiały się kolejno świadectwa zmieniających się stylów i mód, w tym również nowych, tym razem dziewiętnastowiecznych trendów, takich jak neogotyck bądź styl II cesarstwa, które odnalazły się we wnętrzach sztokholmskiego królewskiego pałacu.

Wspomniana już wyżej komnata pałacowa w stylu neogotyckim wyłożona została jasnym mazerowanym drewnem brzoźowym, gatunkiem uważanym za szczególnie „narodowy” (ludowy), ściany podzielono na pola za pomocą dekoracyjnych maswerków, sufit przypominał gotyckie sklepienie żebrowe. Kompletnie umeblowanie zostało wykonane przez zamkowego stolarza według wskazówek księcia. Następca tronu Oskar, który w 1844 roku został królem Oskarem I, wybrał neogotyck również jako styl zamczku Oscarshall, położonego w Bygdøy niedaleko Oslo. Projekt i realizację tego najbardziej znanego w Norwegii przykładu świeckiej architektury neogotyckiej wykonał duński architekt Johan Henrik Nebelong w latach 1847-1852. J.H. Nebelong jednoznacznie inspirował się wykonanym na podstawie koncepcji Karla Friedricha von Schinkla, a zaprojektowanym z zespołem: Ludwig Persius i Johann Heinrich Strack – pałacikiem Schloss Babelsberg koło Poczdamu, wzniesionym między 1834 a 1849. Na ideę zamczku Oskara I nie bez wpływu okazały się takie obiekty, jak np. Burg Stolzenfels koło Koblenji, arch. arch.: Johann Claudius Lassaulx, K.F. von Schinkel, Friedrich August Stüler, 1823-1847. Dla przypomnienia, powstały w podobnym duchu pałacyki-zamczki, jak np. w Opinogórze, Henryk Marconi (atrybowany), 1828-1838, rozbudowany 1843, przebudowany 1894 przez Józefa Husa; w Kossów-Mereczowszczyźnie, Franciszek Jaszczold, 1838; w Rokosowie, Friedrich August Stüler, 1847-1850 (Ryc. 12, 13, 14, 15).

Wnętrza zamczku Oscarshall określały w największym stopniu założenia ikonograficzne, pochodzące z epoki. Wszędzie podkreślano narodowy charakter obiektu. Norweska przyroda, historia i norweski lud były głównymi tematami obrazów. W boazerię jadalni wprawiono sześć dużych malowideł, które przedstawiały rodzime krajobrazy, zaś nad fryzem przedstawiono sceny z życia rolników. Jeden z salonów ozdobiono podobiznami średniowiecznych królów i orężem, aby przypominały o czasach wielkości Norwegii. W pokojach królewskich ściany nad boazerią pokrywały przedstawienia rodzimej natury i motywy zaczerpnięte z islandzkiej sagi o legendarnym Fridthiofie Śmiałym, a reliefy figuralne z tej sagi tworzą fryz obiegający górą pomieszczenie. W dużej mierze wykonano go z materiałów zastępczych, jak to było w powszechnym zwyczaju w dziewiętnastowiecznej architekturze, używając substytutów w miejsce szlacheckich materiałów, a jednak mimo wszystko sprawia efektowne wrażenie. Malowidła i dekoracje wykonali artyści pochodzący z Norwegii, którzy najczęściej pracowali w Düsseldorfie: Hans Gude, Adolf Tidemand i Joachim Christian Frich. Atoli, stałym i jednocześnie podstawowym elementem architektury wnętrz pozostawał styl Tudorów, powszechnie obowiązujący w europejskim budownictwie neogotyckim.

around 1800 – meaning the romantic epoch, and then since around 1860 – meaning the positivistic epoch, until more or less 1914. In other words, both in the German-speaking territories and in the Nordic countries, we encounter in Europe the phenomenon of a paradigm, a specific ‘ark of covenant’ between neo-classicism and historicism.

Therefore, the participation of creation and manifestation of neo-Gothic sublimation and loftiness with the emotional-national elements so important for the culture of the 19th century, was not moderately significant in Scandinavian architecture. However, after painful experiences of the twentieth century, it might be worthwhile to quote an observation of different quality concerning the historic role of nation in the art of the 19th century. The issue was thus addressed by Wolf Tegethoff: “... the national style was born as a myth, as an allegedly historic fact, as untrue as the notion of pre-modern nations. Nevertheless, in the ideological context of nationalism of the 19th and the beginning of the 20th century it worked perfectly as a hypothetical construction. But when it was necessary to define an appropriate style expressing a national identity the concept turned out to be a ridiculous simplification.” That brave and slightly risky opinion does not change the generally accepted belief that Goths came from Scandinavia, and the neo-Gothic style is regarded as national in the Nordic countries. The British, Germans, even the French behaved in the same way – maintaining that neo-Gothic was their national speciality. So not without reason, in 1811 a Gothic League (*Gotische Liga*) was formed in Sweden in order to reintroduce the Viking legend and Icelandic sagas into the north-European art and literature. An ardent supporter and member of the League was Prince Oscar, the heir to the throne, son of King Karl XIV Johann. It was not a coincidence that Karl Johann named his son Oscar, the name given by Ossian, a Celtic legendary warrior and bard, to his son. The heir to the throne clearly expressed his interest in ‘gothicism’ by having one of apartments in the royal palace in Stockholm furnished exclusively in the neo-Gothic style. It should be mentioned, that the Stockholm residence of kings of Sweden boasts an impressive ‘pedigree’, the evidence of historic continuity of that monument which, in this respect, can be compared to Hradcany, the Louvre or the castle in Berlin. Originally, the seat of Swedish monarchs was built *in situ* in 1240 as a fortified castle which, after numerous alterations, finally obtained the enormous layout with forms in the type of Roman Baroque. The author of that building, which is the pride of the Swedes, was Nicodemus Tessin the younger, a disciple of Gianlorenzo Bernini. After historical vicissitudes, the palace was realised in the years 1692-1754. It seems obvious, that in such a magnificent object there accumulated evidence of subsequently changing styles and fashions, including the new, this time nineteenth-century trends, such as neo-Gothic or the style of the 2nd Empire, which can be found in the interiors of the royal palace in Stockholm.

The already mentioned palace chamber in the neo-Gothic style was laid with light grained birch wood, a species regarded as particularly “national” (folk), the walls were sectioned off into panels by means of decorative tracery, the ceiling resembled a Gothic rib vault. All the furniture was made by the castle carpenter according to the Prince’s instructions. The heir to the throne Oscar who, in 1844, became King Oscar I, also chose neo-Gothic as the style for the Oscarshall castle, situated in Bygdøy near Oslo. The design and realization of this best



Ryc. 12. Zameczek Oscarshall. K. Oslo. J.H. Nebelong, 1847-1852
 Fig. 12. Oscarshall castle. K. Oslo. J.H. Nebelong, 1847-1852



Ryc. 15. Zameczek Oscarshall, wnętrze. K. Oslo. J.H. Nebelong, 1847-1852
 Fig. 15. Oscarshall castle. K. Oslo. J.H. Nebelong, 1847-1852



Ryc. 13. Zameczek Oscarshall, wnętrze. K. Oslo. J.H. Nebelong, 1847-1852
 Fig. 13. Oscarshall castle, interior. K. Oslo. J.H. Nebelong, 1847-1852



Ryc. 16. Biblioteka Uniwersytecka. Kopenhaga. J.D. Herholdt, 1861-1866
 Fig. 16. University Library. Copenhagen. J.D. Herholdt, 1861-1866



Ryc. 18. Muzeum Zoologiczne, dziedziniec. Kopenhaga. Ch. Hansen, 1863-1869
 Fig. 18. Zoological Museum, courtyard. Copenhagen. Ch. Hansen, 1863-1869



Ryc. 17. Parlament. Oslo. E.V. Langlet, 1858-1866
 Fig. 17. Parliament. Oslo. E.V. Langlet, 1858-1866



Ryc. 14. Zameczek Oscarshall, wnętrze. K. Oslo. J.H. Nebelong, 1847-1852
 Fig. 14. Oscarshall castle, interior. K. Oslo. J.H. Nebelong, 1847-1852

Lata czterdzieste XIX wieku w Danii, Norwegii i Szwecji naznaczone były silnymi wpływami etniczno-kulturowej wspólnoty narodowej. Poczucie jedności między tymi trzema krajami znalazło wyraz w ruchu zwanym „skandynawizmem”, podkreślając wspólne elementy językowe, społeczne i historyczne tych państw. W Danii powstało Towarzystwo Skandynawskie, w którym profesor historii sztuki N.J. Høyen nawoływał do rozwijania skandynawskiej sztuki narodowej, uwzględniającej wszakże odrębności regionalne i językowe, harmonizujące z dziedzictwem artystycznym. Równocześnie dawała znać o sobie swego rodzaju opozycja wobec kontynentalnego akademizmu mająca na celu pielęgnowanie korzeni nordyckiej tradycji. Sięgano przeto szeroko do motywów staronordyckich i sztuki ludowej. Z kolei w Szwecji podobne towarzystwo powstało w 1846 roku. Wyrazem tego, podobnie jak w innych krajach skandynawskich, rosło, trwające do dziś, zainteresowanie architekturą drewnianą symbolizującą, między innymi, przywiązanie do protestanckiego etosu skromności i estetycznego utilitaryzmu. Drewno oznaczało powrót do naturalnych materiałów budowlanych, jak również zastosowanie nietynkowanej cegły, która powróciła do łask w budynkach publicznych. Przykładem podobnych tendencji mogą być dwa gmachy, będące niejako archetypami tego rodzaju modusu budowlano-architektonicznego. Pierwszym utrzymanym w tym stylu jest budynek Biblioteki Uniwersyteckiej w Kopenhadze, wzniesiony przez Johana Daniela Herholdta w latach 1861-1866. Reprezentacyjna klatka schodowa o ścianach z żółtej nietynkowanej cegły przykryta została drewnianym, belkowym, polichromowanym stropem. W czytelni zastosowano po raz pierwszy w Danii konstrukcję z nieobudowanych żeliwnych kolumn. Podobne wnętrza, przypominające bazylikę, na sklepioną nawę główną i dwie niższe nawy boczne. Konstrukcja i wystrój wewnętrzny przywodzą na myśl, wzorcową pod tym względem, Bibliotekę Saint-Geneviève w Paryżu, Henri Labrouste’a, wybudowaną między 1843 a 1850. Drugim z analogicznych obiektów jest gmach Parlamentu w Oslo. Jest to dzieło szwedzkiego architekta Emila Viktora Langleta, który budynek ten zaprojektował w 1858 roku, lecz ostatecznie pracę zakończył w 1866 roku. Główna sala zgromadzeń zaprojektowana została w postaci wysuniętej do przodu, przed lico obiektu, półokrągłej rotundy. Wnętrze wyłożono drewnem imitującym dąb i udekorowano złotem, galerie i strop zostały wykonane również w drewnie. Architektura wewnątrz nawiązuje do stylu Tudorów, jednak stosowane w zdobieniach nordyckie ornamenty roślinne w kolorach czerwonym, białym, niebieskim i popielatym – sprawiło wrażenie, że wystrój uznano za zgodny z narodowym charakterem. Norweski Parlament jest ważną komponentą unikalnej kompozycji urbanistycznej konstytuującej faktycznie ‘narodowe forum’, w skład którego wchodzi również opisane budynki: Pałacu Królewskiego, Parlamentu, Muzeum Narodowego, Uniwersytetu i Teatru Narodowego. Zważyć warto, że forum w Oslo jest założeniem ostatecznie zamkniętym, w przeciwieństwie do nigdy nieukończonych takich koncepcji urbanistycznych, jak: fryderycjańskie forum w Berlinie, forum cesarskie w Wiedniu, którego podwaliny założone zostały w ostatniej dekadzie panowania Franciszka Józefa I oraz forum cesarskie w Poznaniu, którego budowie patronował Wilhelm II.

Gmachy Parlamentu norweskiego oraz kopenhaskiej Biblioteki Uniwersyteckiej były uznawane wówczas i są nadal obecnie, jak utrzymuje M. Bligaard, za szczególnie udane przykłady narodowej architektury, w których upatruje on silne wpływy lombardzkiego renesansu. Wszelako należy odnotować, że obydwa te obiekty uznają wypada za historyzu-

known example of lay neo-Gothic architecture in Norway was executed by a Danish architect Johan Henrik Nebelong, in the years 1847-1852. J.H. Nebelong was unquestionably inspired by the Schloss Babelsberg, a palace near Potsdam built between 1834 and 1849, on the basis of the concept by Karl Friedrich von Schinkel, and designed with a team of Ludwig Persius and Johann Heinrich Strack. The castle of Oscar I was also influenced by such objects as e.g. Burg Stolzenfels near Koblenz, built by architects: Johann Claudius Lassaulx, K.F. von Schinkel, Friedrich August Stüler, 1823-1847. As a reminder, palaces – castles in the same spirit were erected e.g.: in Opinogóra, Henryk Marconi (attributed), 1828-1838, extended in 1843, altered in 1894 by Józef Huss; in Kossów-Mereczowszczyzna, Franciszek Jaszczold, 1838; in Rokosow, Friedrich August Stüler, 1847-1850 (Fig. 12, 13, 14, 15).

To the greatest extent, the interiors in the Oscarshall castle were defined by iconographic layout of the epoch. The national character of the object was emphasised everywhere. Norwegian nature, history and Norwegian people were main subjects of pictures. Six large paintings representing native landscapes were fitted into the wood panel lining in the dining room, while above the frieze scenes from the life of farmers were depicted. One salon was decorated with likenesses of medieval kings and with weapons in order to recall the times of Norway’s greatness. In royal rooms the walls above wood panelling were covered with images of native nature and motifs borrowed from the Icelandic saga about the legendary Fridthjof the Bold, and figure reliefs from the saga constitute the frieze running around the room at the top of the wall. It was largely made from substitute materials, which was quite common in the nineteenth-century architecture, used in place of more precious materials, nevertheless, it still makes a stunning impression. Paintings and decorations were made by artists from Norway, who most frequently worked in Düsseldorf: Hans Gude, Adolf Tidemand and Joachim Christian Frich. However, the permanent and simultaneously the basic element of interior design remained the Tudor style, commonly applied in European neo-Gothic building.

The 1840s in Denmark, Norway and Sweden were marked by strong influence of the ethnic-cultural national community. The feeling of unity between the three countries was expressed in the movement called “Scandinavism”, by emphasising common language, social and historical elements in those countries. In Denmark a Scandinavian Society was established, in which professor of art history N.J. Høyen called for developing Scandinavian national art, though taking into account regional and linguistic differences, in keeping with artistic heritage. At the same time, a kind of opposition against continental academism emerged, aiming at cultivating the roots of Nordic tradition. Thus the Old Norse motifs and folk art were widely used. In Sweden a similar society was formed in 1846. There, like in other Scandinavian countries, its consequence, lasting until today, has been a growing interest in timber architecture symbolising, among other, attachment to the protestant ethos of modesty and esthetic utilitarianism. Timber meant return to natural building materials, as well as the use of unplastered brick which returned into favour in public utility buildings. As examples of similar tendencies can serve two edifices, which were almost archetypes of that building-architectural modus. The first maintained in such a style is the building of the University Library in Copenhagen, erected by Johan Daniel Herholdt in the years 1861-1866. The formal staircase with

jący eklektyzm, w którym znaczący wpływ mediewalnego rewiwalizmu z neorenesansem pozostającym w manierze *Rundbogenstil* (Ryc. 16, 17).

Wspomniane już wyżej średniowieczno-gotyckie reminiscencje nie cieszyły się szczególnym wzięciem u twórców architektury skandynawskiej, w zdecydowanym przeciwieństwie do neorenesansu, który pozostawał pod dominującym wpływem budownictwa niemieckiego. Recepcja neorenesansu nordyckiego przyjmowała także głównie postać różnych form *Rundbogenstil* oraz neostylowych odmian neorenesansu, a raczej manieryzmu niderlandzkiego bądź flamandzkiego, w których dawno się odczuć oddziaływanie architektury weneckiej. Do znakomitych przykładów północno-włoskiego i północnoeuropejskiego, neorenesansowego manieryzmu należy *Gesamtkunstwerk*, w wydaniu jednego z najwybitniejszych mistrzów dziewiętnastowiecznego historyzmu i klasycyzmu, czyli Christiana Hansena młodszego, brata Theophila Hansena. Nie można przeto ominąć w panoramie architektury kopenhaskiej gmachu Muzeum Zoologicznego, wzniesionego w latach 1863-1869 w stylu *Rundbogenstil* przez Christiana Hansena. Już na pierwszy rzut oka widać dosłownie, że budowla ta, z uwagi na podobieństwo funkcjonalne, przywodzi na pamięć wcześniejszy obiekt wzniesiony przez Theophila Hansena, czyli wiedeńskie Muzeum Broni, będące integralną częścią Arsenalu, który powstał między rokiem 1849 a 1856.

Muzeum Zoologiczne Christiana Hansena koresponduje z ideą renesansowo-manierystycznego w typie *palazzo cortile*, z nieodzownym dziedzińcem centralnym, który w przypadku kopenhaskiego pałacu nauk przyrodniczych nakryty został szklaną konstrukcją. Dziedziniec obiektu okalają trzypiętrowe arkady, dolne pozostają utrzymane w stylu neorenesansowym, natomiast druga i trzecia kondygnacja zostały zaprojektowane w stylu neobizantyjskim, który wcześniej wprowadził Theophil Hansen w Muzeum Broni (Ryc. 18).

Przerywając na moment tok chronologii architektury XIX wieku w Skandynawii, nie można pominąć znakomitych zasług obu wspomnianych Duńczyków w dziedzinie rewitalizacji antyku w świeżo odrodzonej, nowoczesnej Grecji. Christian i Theophil Hansenowie ozdobili współczesne centrum Aten wystawiając, tak ważne dla kultury stolicy Królestwa Hellenów, obiekty jak: Uniwersytet (Ch. Hansen, 1839-1850), Akademia Nauk (Th. Hansen, 1859-1887) i Biblioteka Narodowa (Th. Hansen, 1885-1921). Ich surowy styl 'greckiego odrodzenia' nacechowany był krystaliczną wręcz czystością detalu. Zdobyte w Grecji doświadczenia pozwoliły na rozwinięcie pełnych inwencji i imaginacji talentów wzbogacających artystyczną paletę architektury zarówno neoklasycyzmu, jak i eklektycznego historyzmu.

W kręgu neorenesansowego *Rundbogenstil*, uwzględniając również muzealny charakter budynku, pozostaje Muzeum Narodowe w Sztokholmie, które zaprojektował w latach 1844-1866 Friedrich August Stüler, uczeń K. von Schinkla. Budynek sztokholmskiego muzeum, należący do pierwszych tego rodzaju państwowych instytucji publicznych, nosi wyraźne znamiona, szeroko rozumianej środkowoeuropejskiej szkoły neorenesansu, rozciągającej się wpływami od Skandynawii aż po Bałkany. Animatorami tego kierunku zwanego powszechnie jako *Rundbogenstil*, którym był i pozostaje nadal neorenesansowy amalgamat, byli głównie F.A. Stüler, Friedrich von Gärtner, Heinrich Hübsch, Ludwig Persius i Friedrich Bürklein. Sam zaś gmach Muzeum Narodowego w Sztokholmie wyraża, coś na kształt pośredniego *genre*'u F.A. Stülera, zapoczątkowanego

walls of yellow unplastered brick was covered with polychrome timber beam ceiling. In the reading room a construction from non-encased cast-iron columns was used for the first time in Denmark. Similar columns divide the interior resembling a basilica into the vaulted central nave and two lower side aisles. The construction and interior decoration bring to mind, ideal in this respect, Saint-Geneviève Library in Paris by Henri Labrouste, built between 1843 and 1850. The other analogical object is the building of Parliament in Oslo. It is the work of a Swedish architect Emil Viktor Langlet, who designed the building in 1858, but completed the work in 1866. The main assembly room was designed in the form of a semi-circular rotunda protruding from the object facade. The interior was laid with wood imitating oak and decorated in gold; galleries and the ceiling were also made of wood. Interior design alludes to the Tudor style, however, Nordic plant ornaments in red, white, blue and grey colour used in decoration caused the interior décor to be acknowledged as in keeping with the national character. The Norwegian Parliament is a significant component of a unique urban composition constituting in fact 'national forum', encompassing also the described buildings: the Royal Palace, Parliament, the National Museum, the University and the National Theatre. It is worth noticing, that the forum in Oslo is a fully completed layout, as opposed to such never completed urban concepts as: Forum Fridericianum in Berlin, the Imperial Forum in Vienna the foundations of which were laid during the last decade of the reign of Franz Joseph I, and the imperial forum in Poznań the building of which was under the patronage of Wilhelm II.

The buildings of the Norwegian Parliament and of the University Library in Copenhagen have been perceived, according to M. Bligaard, as particularly successful examples of national architecture, in which strong impact of Lombardian Renaissance has been sought. Nevertheless, it should be noted that both objects ought to be regarded as examples of historicising eclecticism, in which strong influence of medieval revivalism can be noted with neo-Renaissance maintained in the *Rundbogenstil* manner (Fig. 16, 17).

The above mentioned medieval-Gothic reminiscences were not particularly popular among creators of Scandinavian architecture, in striking contrast to neo-Renaissance which remained under the predominant influence of German building. The Nordic neo-Renaissance mainly took shape of various forms of *Rundbogenstil* and neo-stylistic versions of neo-Renaissance, or rather Dutch or Flemish mannerism, in which the influence of Venetian architecture could be discerned. Among excellent examples of the north-Italian and north-European, neo-Renaissance mannerism one must count the *Gesamtkunstwerk*, executed by one of the most remarkable masters of the nineteenth-century historicism and classicism i.e. Christian Hansen the younger, brother to Theophil Hansen. Thus one cannot ignore in the panorama of Copenhagen architecture the building of the Zoological Museum, erected in the years 1863-1869 in the *Rundbogenstil* by Christian Hansen. Even at first glance one can see, that the building, because of its functional similarity, brings to mind an earlier object erected by Theophil Hansen, namely the Viennese Museum of Arms constituting an integral part of the Arsenal built between 1849 and 1856.

The Zoological Museum by Christian Hansen corresponds to the idea of a Renaissance-mannerist *palazzo cortile*, with an essential central courtyard which, in the case of the palace of natural sciences in Copenhagen, was covered with

przez tego architekta przy budowie berlińskiego Neues Museum (1843-1855), aż po budynek Akademii Nauk w Budapeszcie (1862-1864) (Ryc. 19).

Stockholmskie Muzeum F.A. Stülera dostarcza, wcale niebanalne, spostrzeżenia na temat powszechnego niemal stosowania w architekturze wnętrz obiektów publicznych w XIX wieku, w takich jak np. muzea, ratusze, uniwersytety, teatry itd. – reprezentacyjnych pomieszczeń, których tektonika stwarzała konieczność projektowania wewnętrznych dziedzińców i monumentalnych westybuli, holi i reprezentacyjnych klatek schodowych. Między innymi usytuowanie wyniosłych schodów w centralnej części budynku spotkać można właśnie we wspomnianym Muzeum. Z kolei w westybulu Uniwersytetu w Uppsali, który powstał w manierze późnego *Rundbogenstil*, pomiędzy 1878 a 1887 i zaprojektowany został przez Hermanna Theodora Holmgrena, podwójne schody stanowią istotny element wystroju wnętrza. Podobna prawidłowość występuje w neorenesansowym gmachu Narodowej Galerii Sztuki w Kopenhadze, powstałej podług planów Wilhelma Dahlerupa, ukończonej w 1889-1896. Po przekroczeniu progu zwiedzający wkraczał wprost do ogromnego holu, z którego wiodły imponujące schody w typie *escalier des ambassadeurs*, które miały wprowadzić widza w podniosły nastrój, konieczny przy zwiedzaniu świątyni sztuki, niestety ten zasadniczy element został, z wielką szkodą dla zabytku, zburzony w 1966 roku (Ryc. 20).

Zgoła odmienną kategorię neorenesansu reprezentuje zamek Frederiksborg w Hillerød, położony niedaleko Kopenhagi. Ten monumentalny obiekt należy do największych zabytków tego rodzaju w całej Skandynawii. Zamek powstał na początku XVII wieku w stylu niderlandzkiego renesansu, atoli w 1859 roku w wyniku pożaru uległ niemal całkowitemu zniszczeniu. Obecny stan i wygląd zamku Frederiksborg zawdzięczamy Ferdinandowi Meldahlowi, który przeprowadził w latach 1859-1884 gruntowną rekonstrukcję i restaurację zamku. Podczas odbudowy, według opinii M. Bligaard, obowiązywała reguła *Unité-de-style*, czyli inaczej, uważano, że wnętrza powinny korespondować ze stylem zewnętrznym budowli. Owa pryncypialna jedność zewnętrzna i wewnętrzna nie była wszakże do końca konsekwentna, albowiem F. Meldahl wprowadził w zamek liczne elementy neogotyckie (Ryc. 21). Do pewnego stopnia zamek Frederiksborg porównać można z budynkiem ratusza w Hamburgu, pracy zespołu: Johannes Grotjan, Martin Haller, Bernhard Hanssen Wilhelm Hauser, Hugo Stamma, Gustav Zinnow i firmy Lamprecht – zrealizowanego między rokiem 1887 a 1897.

Jak wiadomo pojęcie stylu było w praktyce bardzo elastyczne, co dotyczyło osobiście wnętrza zamku Frederiksborg, który w 1884 roku zyskał status muzeum, co implikowało eklektyczny wystrój wnętrz i zgromadzonych zbiorów. Inspiracji, jak to było w zwyczajnym w dobie historyzmu, dostarczały wzory zaczerpnięte z różnych wnętrz z zabytkowych obiektów Europy – począwszy od weneckich pałaców, przez niemieckie ratusze, do szkockich czy szwedzkich siedzib szlacheckich. W komnatach zamkowych dominowały ciężkie rzeźbione i polichromowane stropy drewniane, w których nierzadko spotkać można żeliwne ornamenty, bądź w niektórych pomieszczeniach umieszczano późnoneorenesansowe bądź wczesnoneobarokowe plafony.

W drugiej połowie XIX wieku w Skandynawii konstytucyjny status monarchów uległ zasadniczym przeobrażeniom, gdzie dla przykładu w Danii zniesiono w 1849 roku formalny już absolutyzm, którego symbolem był niegdyś oczywiście

a glass construction. The courtyard is surrounded with three-storied arcades, the lower are kept in the neo-Renaissance style, while the second and third storey were designed the neo-Byzantine style which Theophil Hansen had previously introduced in the Museum of Arms (Fig. 18).

Let us interrupt the chronology of the 19th-century architecture in Scandinavia for a moment, as one cannot ignore the services rendered by both the above mentioned Danes in the area of revitalizing the antiquity to the newly reborn, modern Greece. Christian and Theophil Hansen decorated the modern centre of Athens by erecting the objects so important for the culture of the capital of the Hellenic Kingdom as: the University (Ch. Hansen, 1839-1850), the Academy of Sciences (Th. Hansen, 1859-1887) and the National Library (Th. Hansen, 1885-1921). Their austere style of 'Greek Revival' was characterised by almost crystal-clear purity of detail. Experience gained in Greece allowed for developing talents full of invention and imagination which enriched the artistic palette of architecture of both neo-classicism, as eclectic historicism.

In the circle of neo-Renaissance *Rundbogenstil*, taking into account the museum character of the building, there remains the National Museum in Stockholm which was designed in the years 1844-1866 by Friedrich August Stüler, a disciple of K. von Schinkel. The building of the Stockholm museum, which belonged to one of the first of this kind state institutions of public utility, bears clear traces of widely understood central-European school of neo-Renaissance, stretching in its influence from Scandinavia to the Balkans. Animators of that current commonly known as *Rundbogenstil*, which has remained a neo-Renaissance amalgam, were mainly F.A. Stüler, Friedrich von Gärtner, Heinrich Hübsch, Ludwig Persius i Friedrich Bürklein. The building of the National Museum in Stockholm expresses something in the shape of an indirect *genre* of F.A. Stüler, applied by that architect from the construction of the Neues Museum (1843-1855) in Berlin, to the building of the Academy of Sciences in Budapest (1862-1864) (Fig. 19).

The Stockholm Museum of F.A. Stüler provides an original observation on the issue of the quite common use of formal rooms in the interior architecture of public utility objects in the 19th century, such as e.g. museums, town halls, universities, theatres etc. The tectonics of such formal rooms resulted in the necessity to design internal courtyards and monumental vestibules, halls and formal stairwells. For instance, one can encounter a lofty staircase situated in the central part of the building in the already mentioned Museum. And in the vestibule of the University in Uppsala, which was built in the manner of late *Rundbogenstil* between 1878 and 1887, and was designed by Hermann Theodor Holmgren, a double staircase constitute an essential element of interior decoration. A similar regularity occurred in the neo-Renaissance edifice of the National Gallery of Art in Copenhagen, created according to the design of Wilhelm Dahlerup, and completed in 1889-1896. Having crossed the threshold, the visitor entered straight into an enormous hall with imposing staircase in the type of *escalier des ambassadeurs* which was to put the viewer in a sublime mood necessary while visiting a temple of art; unfortunately, this vital element was demolished in 1966, to the detriment of the monument (Fig. 20).

A completely different category of neo-Renaissance is represented by the Frederiksborg castle in Hillerød, located in the vicinity of Copenhagen. That monumental object

Wersal. Dla odmiany na kontynencie europejskim nastąpiła, pod wpływem rewolucji francuskiej i wojen napoleońskich, podstawowa ewolucja, niezależnie od Restauracji, przebiegająca od dawnego *ancien régime*'u do wykształcenia się nowych form rządów autorytarno-paternalistycznych z coraz silniejszymi wpływami parlamentaryzmu, pozostawiając na marginesie pomniejsze satrapie, jak np. Księstwo Parmy i Piacenzy, nie wspominając oczywiście o carskim samodzielnym. Druga połowa stulecia zmienia się w sposób zasadniczy w epokę pary, a następnie elektryczności, które zmienia estetyczno-artystyczne oblicze przyszłego społeczeństwa przemysłowego. Nie był to już czas budowy ogromnych rezydencji świadczących o potęgę dynastycznej, lecz tworzenia 'pałaców' wczesnej i dojrzałej industrializacji. Zamiast nowych siedzib królewskich powstawały pomniki nowych czasów, takie jak dworce kolejowe, gmachy parlamentów, sądów, czy w ogóle urzędów publicznych, teatry i opery, muzea, itd., itd. Wszelako europejscy dynaści nie zaniechali zupełnie budowy nowych zamków i pałaców, choć były one zjawiskiem raczej wyjątkowym. Przeto fenomenem były, dla przykładu, budzące zachwyt wczoraj i dziś, nowe rezydencje wznoszone przez bawarskiego króla Ludwika II, jak choćby słynny zamek Neuschwanstein koło Füssen, wzniesiony w latach 1868-1892 podług projektu Christiana Janka, Eduarda Riedla i Juliusa Hofmanna. Neuschwanstein jest neomediewalnym konglomeratem, w którym, z woli mecenasa budowy, autorzy zawarli harmonijnie skomponowane elementy neogotyckie, neoromańskie, starożytności, neobizantyjskie i starogermańskie. W podobnym duchu zrealizowane zostały nowe pałace królów Portugalii, jak np. pałac w Sintra wzniesiony podług koncepcji barona Wilhelma Ludwiga von Schwega, który powstał między rokiem 1842 a 1854 oraz pałac królewski w Buçaco koło Aveiro, dzieło architekta hr. Luigi Maniniego, zrealizowane w 1888-1907. Obydwa te pałace są bardzo interesującą i oryginalną formą historycznego eklektyzmu opartą na wzajemnych wpływach hiszpańskiego gotyku, stylu *mudéjar* oraz późnego gotyku i wczesnonawoczesnego stylu manuelskiego. Z powyższych względów, mając na uwadze geopolityczne i historyczno-kulturowe uwarunkowania, warto przytoczyć, niejako *à rebours*, przykład niesłychanie oszczędny i lapidarny – eklektycznego pseudomediewalizmu z akcentami neorenesansowymi, jaki stanowi pałacyk Gamlehaugen w Bergen, wystawiony w latach 1898-1900 przez architekta Jensa Zetlitz Monrada Kiellanda. Pałacyk ten zaprojektowany dla norweskiej rodziny królewskiej, odkupiony został przez magnata żeglugowego Christiana Michelsena, co stanowiło swoiste *signum temporis* (Ryc 22). I jeżeli wziąć pod uwagę neoromantyczną atmosferę, w której powstał zamek Neuschwanstein, to dla kontrastu stwierdzić można, że w pałacyku Gamlehaugen widać znaczące wpływy aury pozytywistyczno-symbolicznego końca epoki historyzmu. Z tego względu nie można pominąć zamku cesarskiego w Poznaniu, wystawionego z woli Wilhelma II przez Franza Schwechтена między 1903 a 1913 – jednego z ostatnich przejawów historyzmu. Otóż zamek ten zaprojektowany w stylu neoromańskim posiadał szereg apartamentów, w których dominowały niektóre wnętrza urządzone w stylu melanzu maniery starogermańskiej i staronordyckiej. Do upodobań artystyczno-estetycznych ostatniego już cesarza Niemiec, w kwestii współczesnej mu recepcji stylu staronordyckiego, wypadnie jeszcze powrócić.

I podobnie jak w przypadku budowli o charakterze neośredniowiecznym, również w krajach nordyckich nie wznoszono

is among the largest monuments of this kind in the whole Scandinavia. The castle was built at the beginning of the 17th century in the style of Dutch Renaissance, however, in 1859 it was almost entirely destroyed by fire. The present state and appearance of the Frederiksborg castle we owe to Ferdinand Meldahl who, in the years 1859-1884, carried out a complete reconstruction and restoration of the castle. According to M. Bligaard, during reconstruction the ruling principle was *Unité-de-style*, or in other words, it was believed that interiors should correspond to the style on the outside of the building. However, that principal external and internal unity was not entirely consistent, since F. Meldahl introduced numerous neo-Gothic elements in the castle (Fig. 21). To a certain extent Frederiksborg castle can be compared with the town hall building in Hamburg, the work of a team: Johannes Grotjan, Martin Haller, Bernhard Hanssen, Wilhelm Hauser, Hugo Stamma, Gustav Zinnow and the Lamprecht company – realised between 1887 and 1897.

It is generally known that the notion of style was in reality fairly elastic, which especially referred to the interiors of the Frederiksborg castle that, in 1884, received the status of a museum, which implied eclectic character of interior décor and accumulated exhibits. As was customary during the historicist period, inspiration was found in patterns borrowed from various interiors in historic objects all over Europe – starting from Venetian palaces, through German town halls to Scottish or Swedish nobility manors. In the castle chambers predominant were heavy polychrome timber ceilings, in which one could frequently encounter cast-iron ornaments, or in some rooms one could find late-Renaissance or early-Baroque plafonds.

In the second half of the 19th century, the constitutional status of monarchs in Scandinavia was radically altered, as e.g. the already merely formal absolutism which once was naturally symbolized by Versailles was abolished in Denmark in 1849. On the other hand, under the influence of the French Revolution and Napoleonic Wars the basic evolution took place on the continent, regardless of the Restoration, proceeding from the former *ancien régime* to the establishment of new forms of authoritarian-paternalist rule with increasing influence of parliamentarism, which left smaller satrapies, such as e.g. the Duchy of Parma and Piacenza on the margin, naturally not mentioning the tsarist autocracy. The second half of the century changed dramatically into the epoch of steam, and then electricity, which would transform the aesthetic-artistic image of the future industrial society. It was no longer time for building enormous residences reflecting dynastic power, but the time for creating 'palaces' of the early and mature industrialisation. Instead of new royal seats, monuments to new times were erected such as: railway stations, parliament or court buildings, or generally of public utility, theatres and opera houses, museums, etc., etc. Nevertheless, European dynasts did not entirely abandon building new castles and palaces, though they became a fairly unique phenomenon. Such a phenomenon were, for instance, new residences built by the Bavarian king Ludwig II, which still arouse admiration, as e.g. the famous Neuschwanstein castle near Füssen, erected in the years 1868-1892 according to the project by Christian Jank, Eduard Riedl and Julius Hofmann. Neuschwanstein is a neo-medieval conglomerate in which, by the will of the building patron, authors included harmoniously composed neo-Gothic, neo-Romanesque, Early Christian, neo-Byzantine and old-Germanic elements.

nowych rezydencji barokowych, jak to miało miejsce choćby w fundacjach Ludwika II, jak np. neobarokowego pałacu Herrenchiemseeschloss, arch., arch. – Georg Dollmann i Julius Hofmann, 1878-1886 oraz neorokokowego pałacu Linderhof koło Oberammergau, arch. G. Dollmann, 1869-1874. O takich fantazjach architektonicznych królowie Danii, Szwecji i później Norwegii – nie mieli co marzyć. Królewskie rody panujące w Kopenhadze, Sztokholmie i Oslo nie wznosiły już nowych rezydencji, jednak nadal nadawały ton w kwestii wystroju wnętrz. W owym czasie najpopularniejszym także był styl II cesarstwa, zwany również stylem Napoleona III, którego animatorami byli Hector-Martin Lefuel, Louis Visconti i Jean-Louis Charles Garnier.

Dobrym przykładem tego rodzaju historyzmu mogą być nowe wnętrza starego pałacu królewskiego w Sztokholmie. W latach 1847-1850 Axel Nyström zaprojektował prywatne apartamenty szwedzkiego następcy tronu, późniejszego króla Karola XV, który interesował się sztuką, aktywnie uczestnicząc w urządzaniu wnętrz mających mieć charakter bardziej *en vogue*. Jego apartamenty składały się z pomieszczeń takich jak pokój chiński, sala herbowa, sypialnie w stylu pompejańskim, buduar w stylu neorokoka, gabinet w siedemnastowiecznej wersji renesansu, palarnia w stylu tureckim i pokój bilardowy w stylu neogotyckim. Niemały wpływ na te wnętrza miał drugi *empire* i poprzedzający go wcześniej styl Ludwika Filipa I Orleańskiego, który wraz ze stale mającym uznaniem *biedermeierem* cieszył się wzięciem nie tylko u arystokracji, ale i u bogatej burżuazji i plutokracji. Pluralizm form przeniknął również do wystroju sal reprezentacyjnych. Zainspirowana Ch. Percierem i P.F. Fontainem sala balowa „Morze Białe” (*Vita Havet*) urządzona przez A. Nyströma, została uzupełniona w 1850 roku jadalnią, którą architekt Frederik Wilhelm Scholander urządził w neorenesansowym stylu „gotycko-nordyckim”, ze ścianami wyłożonymi dębową boazerią i złoconym kurdybanem z motywami zaczerpniętymi z sag. W latach 1864-1865 F.W. Scholander zaprojektował – utrzymaną w duchu II cesarstwa, w którym neorokoko zyskiwało na powrót na popularności w kręgach dworskich oraz wielkiej i średniej burżuazji – Salę Wiktorii (Ryc. 23).

Frederik Wilhelm Scholander był architektem okresu historyzmu w całym tego słowa znaczeniu. Opanował niemal wszystkie pseudostyle architektoniczne, w których ulubionym przezeń gatunkiem była kompromisowa maniera neorenesansowo-neobarokowa. W sztokholmskim pałacu królewskim stworzył kolejną paradną klatkę schodową o pięciu podestach, którą ukończono w 1862 roku. Również F.W. Scholander zaprojektował nowy wystrój wnętrz, pochodzącego z XVII wieku, pałacu Ulriksdal koło Solna, na północ od Sztokholmu. Pałac ten nabył w 1856 roku wspomniany już szwedzki *Kronprinz* lokując w nim znaną kolekcję antyków i dzieł sztuki, pochodzących z kraju i z zagranicy. Obiekt ten po przebudowie uzyskał ostateczną formę pozostającą w kostiumie oszczędnego neobaroku i neorenesansu.

Atoli perłą skandynawskiego stylu francuskiego II cesarstwa pozostaje monumentalny gmach Parlamentu szwedzkiego w Sztokholmie, dzieło Arona Johanssona, zaprojektowane między rokiem 1897 a 1905. Obiekt ten koresponduje, pod względem formalno-stylistycznym, z takimi budynkami publicznymi, jak np. Politechnika w Akwizgranie (Aachen), Robert Cremer, 1865-1870 i Franz Everbeck, 1875-1879 oraz Pałac Sprawiedliwości w Brukseli, Joseph Polaert, 1861-1883. Dekoracje wnętrz Parlamentu reprezentuje typowy dla tego okresu eklektyzm, uzupełniony przez A. Johanssona, charak-

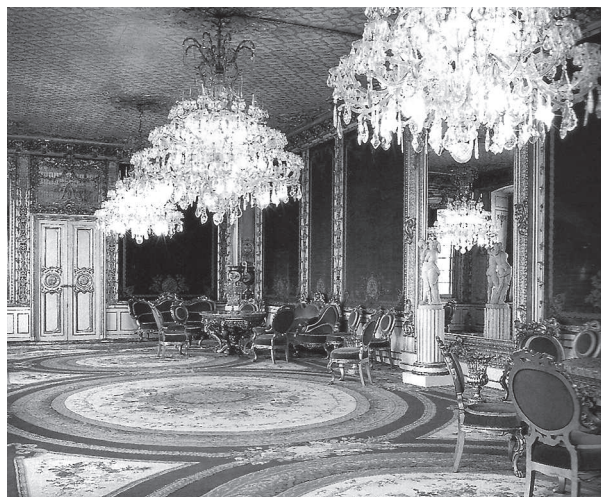
New palaces of the kings of Portugal were realised in a similar spirit, such as e.g.: the palace in Sintra built according to the concept of baron Wilhelm Ludwig von Schweg, which was erected between 1842 and 1854, and the royal palace in Buçaco near Aveiro, a work by architect count Luigi Manini, realised in 1888-1907. Both those palaces are very interesting and original forms of historic eclecticism based on mutual influences of Spanish Gothic, the *mudéjar* style, late Gothic and the early-Renaissance Manueline style. Because of the above, and considering geopolitical, historical and cultural conditions, it is worth quoting almost *à rebours* the example of extremely economical and lapidary – eclectic pseudo-medievalism with neo-Renaissance accents embodied by the Gamlehaugen palace in Bergen, erected in the years 1898-1900 by architect Jens Zetlitz Monrad Kielland. The palace, designed for the Norwegian royal family, was purchased by a shipping tycoon Christian Michelsen, which was indeed a *signum temporis* (Fig. 22). And when one considers the neo-romantic ambience in which the Neuschwanstein castle was built then, in contrast, one could state that the Gamlehaugen palace shows visible influence of the aura of the positivist-symbolic end of the historicism epoch. For that reason it would be unthinkable to ignore the imperial castle in Poznań, built by the wish of Wilhelm II, by Franz Schwechten between 1903 and 1913 – one of the last manifestations of historicism. The castle, designed in the neo-Romanesque style, possessed several apartments in which some interiors furnished in a stylistic *mélange* of Old-Germanic and Old-Norse manner were predominant. We will return again to the issue of artistic and esthetic preferences of the last German Emperor concerning the reception of the Old-Norse style in his times.

Similarly as in the case of buildings of neo-medieval character, no new neo-Baroque residences were erected in the Nordic countries, as was the case e.g. in the foundations of Ludwig II, such as: the neo-Baroque Herrenchiemseeschloss, designed by Georg Dollmann and Julius Hofmann, 1878-1886; and the neo-rococo Linderhof palace near Oberammergau, designed by G. Dollmann, 1869-1874. Such architectonic fantasies Kings of Denmark, Sweden and later Norway could but dream about. Royal families ruling in Copenhagen, Stockholm and Oslo no longer had new residences erected, though they still set the tone of interior decoration. At that time the most popular there was the style of II Empire, also known as the style of Napoleon III, whose animators were: Hector-Martin Lefuel, Louis Visconti and Jean-Louis Charles Garnier.

A good example of that kind of historicism can be the new interiors of the old royal palace in Stockholm. In the years 1847-1850, Axel Nyström designed private apartments of the heir to the throne of Sweden, later King Charles XV, who was interested in art and actively participated in furnishing the interiors which were to be more *en vogue*. His apartments consisted of such rooms as: a Chinese room, a coat-of-arms room, bedrooms in the Pompeian style, a boudoir in the neorococo style, a study in the seventeenth-century version of the Renaissance, a smoking room in Turkish style and a billiards room in the neo-Gothic. The style of the II Empire and the preceding it style of Louis Philippe of Orleans which, together with the constantly admired *Biedermeier*, was popular not only among the aristocracy, but also among the affluent bourgeoisie and plutocracy had a great impact on the interiors. Pluralism of form penetrated also to the interior decor of formal rooms.



Ryc. 19. Muzeum Narodowe. Sztokholm. F.A. Stüler, 1844-1866
 Fig.19. National Museum. Stockholm. F.A. Stüler, 1844-1866



Ryc. 23. Pałac Królewski. Sala Wiktorii. Sztokholm. F.W. Scholander, 1864-1865
 Fig.23. Royal Palace. Victoria's Room. Stockholm. F.W. Scholander, 1864-1865



Ryc. 20. Narodowa Galeria Sztuki. Kopenhaga. W. Dahlerup, 1889-1896
 Fig.20. National Gallery of Art. Copenhagen. W. Dahlerup, 1889-1896



Ryc. 24. Parlament. Oslo. A. Johansson, 1897-1905
 Fig.24. Parliament. Oslo. A. Johansson, 1897-1905



Ryc. 21. Zamek Frederiksborg. Hillerød. F. Meldahl, 1859-1884
 Fig.21. Frederiksborg Castle. Hillerød. F. Meldahl, 1859-1884



Ryc. 25. Teatr Narodowy. Oslo. H. Bulla, 1899
 Fig.25. National Theatre. Oslo. H. Bulla, 1899



Ryc. 22. Pałacyk Gamlehaugen. Bergen. J.Z.M. Kielland, 1898-1900
 Fig.22. Gamlehaugen Palace. Bergen. J.Z.M. Kielland, 1898-1900



Ryc. 26. Królewski Teatr Dramatyczny. Sztokholm. F. Lilljekvist, 1908
 Fig.26. Royal Drama Theatre. Stockholm. F. Lilljekvist, 1908

terystycznymi elementami i motywami zaczerpniętymi ze swojsko-regionalnej kultury baśniowo-ludowej, osobliwie co się tyczy Norwegii, która pozostawała jeszcze w unii ze Szwecją. Do problemów rozwijającego się w Skandynawii rozkwitu architektury opartej na wzorach narodowo-wernakularnych przyjdzie pora powrócić jeszcze na chwilę. Tymczasem z punktu widzenia chronologii dziejów sztuki nordyckiej należy wspomnieć dodatkowo o dwóch obiektach. Pierwszym, uznanym za neorenesansowo-neobarokowy, jest Teatr Narodowy w Oslo, usytuowany pomiędzy pałacem królewskim, Parlamentem i Uniwersytetem. Gmach Teatru Narodowego w Oslo zaprojektował w 1899 roku Henrik Bull. Drugim z kolei jest budynek Królewskiego Teatru Dramatycznego w Sztokholmie, którego autorem jest Frederik Lilljekvist. Obiekt ten, który zrealizowany został w 1908 roku, ma również cechy neobarokowego historyzmu z domieszką secesji, czy lepiej – Art Nouveau, który porównawczo można zestawić, choćby ze względu na kulturowe powinowactwo, z architekturą Rygi, jak np.: Łotewski Teatr Narodowy, August Reinberg, 1900-1902 i Państwowe Muzeum Sztuki, Wilhelm Neumann, 1903-1905 (Ryc. 24, 25, 26).

W panoramie architektury nordyckiej nie można zapomnieć o, posiadającym wielowiekowe tradycje, dziedzictwie budownictwa drewnianego. Tę niesłychanie oryginalną spuściznę przypomina, znajdujący się obecnie w Polsce, kościół ewangelicki w Karpaczu, położony u stóp Śnieżki, czyli tak zwana powszechnie świątynia Wang (Vang). To sanktuarium, powstałe na przełomie XII i XIII wieku w południowej Norwegii, przypomina o mnogości obiektów tego typu na tym obszarze, z których ostało się do czasów obecnych ledwie kilkadziesiąt, tym bardziej zatem kościół w Karpaczu jest wartościową i cenną pamiątką norweskiej kultury narodowej. Przeniesienie tego autentycznego zabytku cywilizacji Celtów i Wikingów należy zawdzięczać artystycznemu i historycznemu mecenatowi pruskiego króla Fryderyka Wilhelma IV, za którego sprawą kościół Wang znalazł się wprzód w Szczecinie, następnie w Berlinie, aby ostatecznie zostać ulokowany w Karpaczu w 1844 roku. Wang należy do kategorii świątyń klepkowo-słupowych (niem. – *Stabkirche*, nor. – *stavkirke*), rozpowszechnionych na północy Niemiec i w Skandynawii, z tym tylko wyjątkiem, że te ostatnie, szczególnie w odniesieniu do wystroju ogólnego i wnętrza oraz dekoracji i ornamentu, nawiązują do staronorweskiej sztuki, opartej na pradawnych wzorach pozostających na granicy mitu i legendy. Te ostatnie fenomeny staną się integralną częścią dziewiętnastowiecznego odrodzenia narodowo-ludowego wernakularyzmu w architekturze krajów północnej Europy, gdzie wiodącą rolę odegrała drewniana snycerka, zyskując tamże na ogromnej popularności i znaczeniu, szczególnie w drugiej połowie XIX wieku.

Wystawy światowe, modne zwłaszcza po około 1850 roku, obudziły wśród biorących w nich udział państw potrzebę prezentacji narodowych tradycji. Znalazło to również wyraz w kształcie pawilonów wystawowych, po raz pierwszy na Światowej Wystawie Paryskiej w 1867 roku, kiedy to nie tylko Rosja, ale także Szwecja i Norwegia wzbudzały zainteresowanie pawilonami z drewna. Pawilon szwedzki był pomniejszoną kopią historycznego drewnianego budynku z XVII wieku, częściowo krytego gontem. Dla odmiany pawilon norweski miał kształt *stabbur* – jednego z typowych zabudowań w gospodarstwie chłopskim (rodzaj magazynu), z wysuniętą górną kondygnacją, opartą na słupach tworzących podcienie. Z kolei na Wiedeńskiej Wystawie Światowej w 1873 roku Szwecja ponownie

Inspired by Ch. Percier and P.F. Fontain, the ballroom “White Sea” (Vita Havet) furnished by A. Nyström, was supplemented in 1850 by a dining room which architect Frederik Wilhelm Scholander organised in the neo-Renaissance “Gothic-Nordic” style, with walls laid in oak panelling and gilded cordovan with motifs borrowed from sagas. In the years 1864-1865, F.W. Scholander designed the Victoria Room maintained in the spirit of the II Empire in which neo-rococo again gained in popularity among the court circles and among the upper and middle bourgeoisie (Fig. 23).

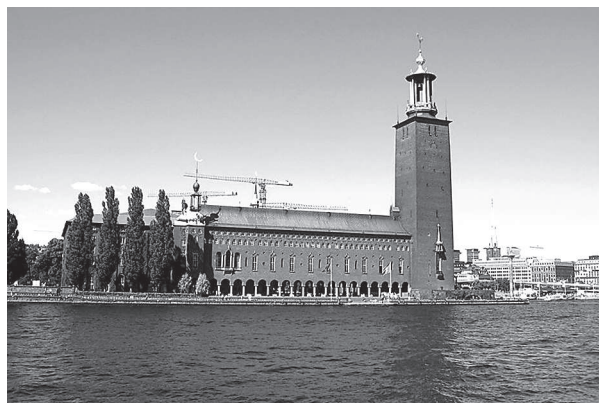
Frederik Wilhelm Scholander was an architect of the historicism period in the full sense of the word. He mastered almost all architectural pseudo-styles among which his favourite genre was a compromise neo-Renaissance – neo-Baroque manner. In the royal palace in Stockholm, he created yet another formal staircase with five landings which was completed in 1862. F.W. Scholander also designed new interior decoration for the 17th-century Ulriksdal palace near Solna, to the north of Stockholm. In 1856 the palace was purchased by the already mentioned Swedish *Kronprinz* and located there his well-known collection of antiquities and masterpieces of native and foreign art. After alterations the object acquired its final form, remaining in the costume of extremely frugal neo-Baroque and neo-Renaissance.

However, the pearl of Scandinavian style of the French II Empire has been the monumental edifice of the Swedish Parliament in Stockholm, the work of Aron Johansson, designed between 1897 and 1905. In formal-stylistic respect, the object corresponds with such public utility buildings as e.g.: the Polytechnic in Aachen, by Robert Cremer, 1865-1870, and Franz Everbeck, 1875-1879; and the Palace of Justice in Brussels, by Joseph Polært, 1861-1883. Interior decoration in the Parliament represents eclecticism, typical for that period, supplemented by A. Johansson with characteristic elements and motifs borrowed from the native-regional legendary-folk culture, especially as far as Norway was concerned which still remained in union with Sweden. Problems of the heyday of architecture based on national-vernacular patterns, developing in Scandinavia, will again be addressed later. Now, considering the chronology of the history of Nordic art, one should add some remarks concerning two objects. The first is the National Theatre in Oslo, regarded as neo-Renaissance – neo-Baroque, located between the royal palace, the Parliament and the University. The edifice of the National Theatre in Oslo was designed in 1899 by Henrik Bull. The other is the building of the Royal Drama Theatre in Stockholm, the author of which was Frederik Lilljekvist. The object, realised in 1908, show also features of neo-Baroque historicism with a touch of Secession, or better – Art Nouveau, can be compared, e.g. because of its cultural affinity, with the architecture of Riga, such as e.g.: the Latvian National Theatre by August Reinberg, 1900-1902; and the National Museum of Art by Wilhelm Neumann, 1903-1905 (Fig. 24, 25, 26).

In the panorama of Nordic architecture, one cannot forget the heritage of timber building which can boast centuries-old traditions. That extremely original legacy is alluded to by the evangelical church in Karpacz, Poland, located at the foot of Mt. Śnieżka, commonly known as the Wang Temple. That sanctuary, erected at the turn of the 12th and 13th century in southern Norway, recalls the abundance of objects of that type in the area, of which barely a few hundred have remained till today, thus making the church in Karpacz even more valuable monument of the Norwegian national culture. The transfer of



Ryc. 27. Dworzec kolejowy. Bergen. J.Z.M. Kielland, 1900-1913
Fig.27. Railway Station. Bergen. J.Z.M. Kielland, 1900-1913



Ryc. 30. Ratusz. Sztokholm. R. Östberg, 1908-1923
Fig.30. Town Hall. Stockholm. R. Östberg, 1908-1923



Ryc. 28. Ratusz. Kopenhaga. M. Nyrop, 1892-1902
Fig.28. Town Hall. Copenhagen. M. Nyrop, 1892-1902



Ryc. 31. Ratusz, dziedziniec. Sztokholm. R. Östberg, 1908-1923
Fig.31. Town Hall, courtyard. Stockholm. R. Östberg, 1908-1923



Ryc. 29. Duńska Królewska Biblioteka. Kopenhaga. H.J. Holm, 1906
Fig.29. Danish Royal Library. Copenhagen. H.J. Holm, 1906

zaprezentowała drewniane budynki, tym razem spełniające nowoczesne funkcje, przystosowane również do projektowania reprezentacyjnych willi (dworów), w których widoczne były owe wysunięte nadwieszania w górnych partiach obiektów. Architektura ta promowana była jako szwedzko-norweski styl narodowy.

Drewniana willa z wysuniętym dachem, przewiewnymi altanami i jasnymi pokojami nadawała się szczególnie na letnie mieszkanie, dające możliwość kontaktu z naturą. W pewnym

this authentic monument of the Celtic and Viking civilisation must be attributed to the artistic and historical patronage of the Prussian king Frederic Wilhelm IV, by whose orders the Wang church was first moved to Szczecin and then to Berlin, to be finally located in Karpacz in 1844. Wang belongs to the category of stave churches (Ger. – *Stabkirche*, Nor. – *stavkirke*), popular in northern Germany and Scandinavia, apart from the fact that the latter, especially concerning their overall and interior decoration as well as ornaments, allude to the Old-Norse art based on ancient motifs verging on the myth and legend. The latter phenomena would become an integral part of the nineteenth-century revival of national-folk vernacularism in architecture of the north-European countries, in which the leading role was played by woodcarving gaining immense popularity and significance there, especially in the second half of the 19th century.

World Fairs, very fashionable after around 1850, aroused the need to present national traditions among the countries participating in them. It was also expressed in the shape of exhibition pavilions, for the first time on the World Fair in Paris in 1867, when not only Russia, but also Sweden and Norway evoked interest with their timber pavilions. The Swedish Pavilion was a smaller copy of a historic timber building from the 17th century, partially covered with wooden shingle. The Norwegian Pavilion, on the other hand, was in the shape of a *stabbur* – a typical building in a peasant farmstead (a kind of storage building), with the upper storey overhanging the lower, supported by posts creating arcades. During the World Fair in Vienna in 1873, Sweden again presented timber buildings, but this time fulfilling modern functions, and also adopted to

stopniu znosiła podział na wnętrze i część zewnętrzną, która była wkomponowana w otaczającą ją przyrodę. Rzut poziomy był zazwyczaj asymetryczny, z centralnie położonym salonem lub pokojem „rodzinnym”. To duże pomieszczenia porównywano z „salą wikingów”, którą Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc opisał w swojej książce z 1875 roku *Histoire de l'habitation humaine*, jako typ pokoju charakterystycznego dla Skandynawii. Owo pomieszczenie cechował wysoki sufit, otwarty kominek, nagie, niemalowane drewniane ściany, zdobione rzeźbionymi motywami, czasem malowanymi. Proste materiały stanowiły ważny element wystroju wnętrza, a mieszkańcy bardzo często nosili stroje staronordyckie.

W obrębie tego *genre*'u wyróżniają się dwa, bodaj najbardziej charakterystyczne, przykłady, z których jeden jest potwierdzeniem estetycznego etosu umiaru, drugi zaś – świadectwem drewnianego budownictwa, w którym łączono funkcjonalność z wyszukaną okazałością. Mamy tu na myśli pierwszą ze wspomnianych egzemplifikacji, czyli Willę Bråvalla w Gustavsberg, na wschód od Sztokholmu, zbudowaną w latach 1869-1870 przez J.F. Söderlunda, w której wnętrza zaprojektował Magnus Izeaus. Oryginalny klimat tej i podobnych willi podkreśla całość wyposażenia w stylu staronordyckim, gdzie wzdłuż ścian zamontowano ławy, a ciężkie dębowe meble o nieco kanciastych formach zdobione były motywami smoków i run. Malowany fryz z motywami z sag zdobił ściany poniżej sufitu. Środek salonu zajmował długi masywny stół.

Drugim przykładem filiacji stylu staronordyckiego jest pałacyk myśliwski (*Jagdhof*) w Rominten (pol. – Rominty, obecnie ros. – Krasnolesie w obwodzie Kaliningradzkim, w dawnych Prusach Wschodnich). Pałacyk ten powstał na polecenie cesarza Wilhelma II, którego ulubionym rewirem myśliwskim była Puszcza Romnicka. I podobnie jak w przypadku Karpacza, dwór *Kaisera* pierwotnie wykonany został w Norwegii, a następnie złożony z gotowych elementów i ustawiony w 1891 roku w Rominten. Autorem projektu był norweski architekt, działający przez wiele lat w Hanowerze, Holm Hansen Munthe. Obok pałacyku zrealizowano, zaprojektowaną przez tego samego projektanta, kaplicę św. Huberta, nawiązującą do manieri kościołów klepkowych, i ustawioną w 1893 roku. W czasie II wojny światowej obiekty te zostały kompletnie zniszczone, jednakże dzięki zachowanej dokumentacji dużo można powiedzieć o atmosferze, w jakiej powstał ów staronordycki pałacyk. Niektóre wnętrza w Rominten żywo przypominają neo-mediewalny (starogermański) nastrój, jaki możemy odczuć w pomieszczeniach zamkowych Neuschwanstein, jak np. w Sali Bardów lub w Gabinetcie Królewskim.

Holm Hansen Munthe wydał wspólnie z Lorentzem Dietrichsonem opublikowaną w Berlinie w 1893 roku pracę pt. *Die Holzbaukunst Norwegens in Vergangenheit und Gegenwart*, na temat norweskiej sztuki rzeźbienia w drewnie i architektury kościołów klepkowych. To monumentalne dla odrodzenia kultury norweskiej dzieło uważane jest za podstawę stworzonego przez, między innymi, H.H. Munthe'a tzw. „stylu smoczego” (*Drachentil*) w norweskim budownictwie drewnianym, który preferował również Wilhelm II. Wspomniana książka była wówczas dowodem na to, że norweska architektura wkroczyła do Niemiec – nareszcie inspiracje płynęły w odwrotnym kierunku.

Preponderancja kultury niemieckiej, szczególnie co się tyczy jej północnych regionów, uwzględniając stosowne *toutes proportions gardées* wraz z wyjątkowo znaczącym, etniczno-kulturowym powinowactwem z narodami nordyckimi, trwającym

designing formal villas (manors), in which those protruding overhanging upper storeys were also visible. That architecture was advertised as the Swedish-Norwegian national style.

A timber villa with an overhanging roof, airy gazebos and bright rooms was particularly suitable for summer accommodation, as it offered the opportunity of close contact with nature. To a certain degree, it cancelled the division into the interior and the exterior part which was incorporated into the surrounding nature. The plan of such building was usually asymmetrical, with a centrally located salon or a family living-room. That huge room was compared to a Viking hall” described by Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc in his book from 1875, entitled *Histoire de l'habitation humaine*, as a type of room characteristic for Scandinavia. That room was characterised by a high ceiling, open fireplace, bare, unpainted timber walls decorated with carved motifs which were sometimes painted. Simple materials constituted an important element in interior decoration, and inhabitants frequently wore Old-Norse clothes.

Within that *genre* two perhaps most characteristic examples stand out, one of which is a confirmation of the aesthetic ethos of moderation, while the other bears witness to timber constructions in which functionality was combined with refined grandeur. The first example we have in mind is the Villa Bråvalla in Gustavsberg, east of Stockholm, built in the years 1869-1870 by J.F. Söderlund, while interiors were designed by Magnus Izeaus. The original atmosphere of this and similar other Villas is emphasised by its furnishings in Old-Norse style, where benches were fitted along the walls, and heavy oak wood furniture with slightly angular forms were decorated with motifs of dragons and runes. A painted frieze with motifs from sagas decorated the walls below the ceiling. The centre of the salon was occupied by a long massive table.

The other example of filiation in the old-Nordic style is a hunting lodge (*Jagdhof*) in Rominten (Pol. – Rominty, currently Rus. – Krasnolesie in the Kaliningrad district, in the former East Prussia). The palace was commissioned Emperor Wilhelm II, whose favourite hunting grounds was the Rominka Forest. And like in the case of Karpacz, *Kaiser's Manor* was originally made in Norway, and later assembler from ready-made elements and set up in Rominten in 1891. The author of the project was Holm Hansen Munthe, a Norwegian architect who worked in Hannover for many years. The Chapel of St. Hubert designed by the same architect, and alluding to the manner of stave churches, was realised near the palace and set up in 1893. During World War II the objects were completely destroyed, but owing to the preserved documentation much can be said about the atmosphere in which that old-Nordic palace was created. Some interiors in Rominten vividly recalled the neo-medieval (old-Germanic) ambience which we can sense in the castle chambers of Neuschwanstein, such as e.g.: in the Bard Chamber or the Royal Cabinet.

Holm Hansen Munthe together with Lorentz Dietrichson were the authors of the work published in Berlin in 1893, entitled *Die Holzbaukunst Norwegens in Vergangenheit und Gegenwart*, concerning the Norwegian art of woodcarving and stave church architecture. That monumental work contributed to the revival of Norwegian culture and is regarded as the basis of the so called “dragon style” (*Drachentil*) in Norwegian timber construction, created by H. H. Munthe and others, and favoured by Wilhelm II. The above mentioned book was then a proof that Norwegian architecture came into Germany – so finally inspirations flower in the other direction.

do czasów mniej więcej po II wojnie światowej, wiodły do jednoczesnej emancypacji i równoczesnego rozkwitu cywilizacyjno-kulturowego krajów północy. Europejski sukces wybitnych Nordyków, którzy w ostatniej ćwierci XIX wieku włożyli trwały wkład do ogólnoswiatowego dziedzictwa, towarzyszył szczególnie *esprit*, a jego twórcami byli między innymi Edvard Hagerup Grieg, Jean Sibelius, Henrik Ibsen czy August Strinberg. Twórczość tych znakomych muzyków, literatów, poetów, plastyków i architektów zakorzeniona jest po części w pradawnej kulturze staronordyckiej, która generowała kolejne prądy artystyczno-estetyczne, takie jak narodowy romantyzm, symbolizm, naturalizm oraz wczesny ekspresjonizm. Ta intrygująca i pełna wewnętrznego napięcia sztuka przyniosła na przełomie XIX i XX wieku szczególnie dorodne owoce, spajając tradycję z nadciągającym modernizmem.

Odrębną kwestią kultury nordyckiej, stanowiącą w istocie wielką narrację historyczną na przełomie stuleci, jest architektura Finlandii, znamionująca przebudzenie narodowe mające ambicję stworzenia dystansu do imperialnej Rosji. Innymi słowy, chodziło tu głównie o utrzymanie autonomii kraju wraz z etniczno-kulturowym odrodzeniem. W ostatecznym rezultacie w fińskiej architekturze stopił się jak tygłu nowy modus, w którym powstała eklektyczno-innowacyjna pospołu nowa forma zawierająca elementy ludowe i staronordyckie, wplecione w neośredniowieczne motywy. W sporej mierze owa synteza zaczerpnięta została z neoromańskiej szkoły wykreowanej, między innymi, przez Henry'ego Hobsona Richardsona bądź Franza Schwechтена. Wyrazem takiego regionalizmu, który promieniował również na budownictwo w Rydze, jest działalność np. Larsa Soncka – gmach Towarzystwa Telefonicznego, (1905); Bank Narodowy, (1903-1904); Hermana Geselliusa, Armasa Lindgrena i Eliela Saarineną – Muzeum Narodowe, (1905-1910) – wszystkie wystawione w Helsinkach.

Przeto podążając tym tropem warto zakończyć niniejszy *tour d'horizon* kilkoma egzemplifikacjami uświęconego obyczajem historyzmu, a zarazem innowacyjnego eklektyzmu. Przegląd takich tendencji w architekturze nordyckiej leżących na pograniczu tych stuleci rozpocząć wypada od pracy, wykształconego w Berlinie, Jensa Zetlitz Monrada Kiellanda, który wznosił w Bergen w latach 1900-1913 gmach dworca kolejowego (Ryc. 27). Budynek ten nosi znamiona secesji berlińskiej, jednakże obiekt ów osadzony jest w tradycji budownictwa staronordyckiego zaadaptowanego do estetycznych wymogów przełomu stuleci. Świadczą o niej wymownie liczne elementy nadające szczególne piętno w architekturze całego nieomal obszaru estetyczno-kulturowego, nie wyłączając Finlandii oraz obecnych Estonii i Łotwy. Widzimy zatem w fasadzie dworca, obok niezliczonych rozwiązań tego typu, przykładowo otwory okienne zamknięte łukiem geometryczno-parabolicznym o schemacie wydłużonego pentagonu. Okna i wnętrza o takiej formie stosowane są nadal niemal na całym interesującym nas terytorium. Tego rodzaju konstrukcje wewnątrz i kompozycje elewacji znane są szeroko za sprawą, szczególnie w wersji fińskiego, estońskiego oraz łotewskiego – narodowego romantyzmu, w którym istotną rolę odgrywała tradycja sztuki medievalno-regionalnej i ludowej zarazem. Szeroko znanym w literaturze przedmiotu, wzorcowym przykładem takiego *genre'u* jest aranżacja wnętrza wili w fińskiej miejscowości Kirkkonummi, zbudowanej przez Hermana Geselliusa, Armasa Lindgreną i Eliela Saarineną w 1902 roku. Następnym uzewnętrznionym przejawem narodowego romantyzmu, tym

Preponderance of the German culture, especially concerning its northern regions, and taking into account suitable *toutes proportions gardées* with the extremely significant ethnic-cultural affinity with the Nordic nations lasting till the times after World War II, led to simultaneous emancipation and civilisational-cultural flourishing of the northern countries. European success of eminent Nordic artists who, during the last quarter of the 19th century, made a permanent contribution to the world heritage, was accompanied by a specific *esprit* whose creators were, among others: Edvard Hagerup Grieg, Jean Sibelius, Henrik Ibsen, or August Strinberg. The works of those wonderful musicians, writers, poets, artists and architects are partially rooted in the ancient Old-Norse culture which generated subsequent artistic-aesthetic currents, such as: national romanticism, symbolism, naturalism and early expressionism. That art, intriguing and full of internal tension, bore particularly fine-looking fruits at the turn of the 19th and 20th century, by merging tradition with the imminent modernism.

A separate issue in the Nordic culture, actually constituting a great historic narrative at the turn of the centuries, is constituted by the architecture of Finland signifying a national awakening which had an ambition of creating a distance towards Imperial Russia. In other words, the main idea was maintaining the autonomy of the country during its ethnic-cultural revival. The ultimate result was that Finnish architecture served as a melting-pot for merging the new modus, in which a new both eclectic-innovative forma was created that included folk and Old-Norse elements interwoven with neo-medieval motifs. To a great extent that synthesis was borrowed from the neo-Romanesque school created, among others, by Henry Hobson Richardson or Franz Schwechten. Such regionalism which also radiated onto building in Riga was expressed in the works of e.g.: Lars Sonck – the edifice of the Telephonic Society, (1905); the National Bank, (1903-1904); Herman Gesellius, Armas Lindgren and Eliel Saarinen – the National Museum, (1905-1910) – all of them erected in Helsinki.

Following this trail, it might be worthwhile to end this *tour d'horizon* with a few examples of historicism sanctified by tradition and, at the same time, of innovative eclecticism. A review of such tendencies in the Nordic architecture of the turn of the centuries should undoubtedly commence with the work of Jens Zetlitz Monrad Kielland, educated in Berlin, who erected the railway station in Bergen in the years 1900-1913 (Fig. 27). The building shows signs of the Berlin Secession, nevertheless, the object is rooted in the tradition of Old-Norse constructions adapted to the aesthetic requirements of the turn of the 19th and 20th century. The evidence of it can be perceived in the numerous elements which imprinted the specific mark of the epoch on the architecture of almost the whole aesthetic-cultural area, including Finland and the present-day: Estonia and Latvia. Thus, besides countless solutions of this type, in the facade of the railway station we can see window openings enclosed with geometric-parabolic arch in the shape of an elongated pentagon. Windows and interiors in that form have still been in use in almost the whole territory of our interest. Such a type of interior construction and composition of elevations is widely known because of the national romanticism, especially in its Finnish, Estonian and Latvian version – in which a significant role was played by the tradition of medieval-regional and, at the same time, folk art. Widely known in the literature of the subject, a model example of such *genre* is the interior arrangement in a villa built by Herman Gesellius, Armas Lindgren

razem zaprojektowanym w duchu antycypującym modernizm, jest dworzec kolejowy w Helsinkach. Obiekt ten wybudowany został między rokiem 1904 a 1919 przez Eliela Saarinena, który wkrótce, po rozstrzygnięciu konkursu, zyskał międzynarodową reputację. Helsiński dworzec zaprojektowany został niejako z jednej strony w narodowo-późnromantycznej treści, z drugiej zaś powstał w formie wczesnoracjonalistycznego monumentalizmu, w którym znacząco filiacje schyłkowej Art Nouveau oraz wczesnej Art Déco.

Z kolei w Kopenhadze powstały na przełomie XIX i XX wieku, doniosłe dla duńskiej architektury, przykłady dojrzałego eklektyzmu, w których odczytać można oddziaływanie schyłkowego historyzmu w twórczości artystów holenderskich, którzy mimo przenikania u nich fascynacją modernizmem, nadal byli wierni tradycji. Pierwszy z nich to, będący chlubą duńskiej architektury, kopenhaski ratusz – dzieło Martina Nyropa wybudowane w latach 1892-1902 (według M. Bligaard oraz Williama J.R. Curtisa), zaprojektowany został zgodnie z ideą narodowego romantyzmu i oparty był, między innymi, na budowach w takich miejscach, jak Siena, Rawenna, Werona, Marienburg, Lund. Kopenhaski ratusz jest najbliższy współczesnym wzorom odnoszącym się do neomediewalnego neorenesansu, któremu hołdował przykładowo Hendrik Petrus Berlage, autor Giełdy w Amsterdamie, pochodzącej z 1898-1903 lub też Henry Hobson Richardson, czy twórca niezrealizowanego niestety projektu Pałacu Pokoju z 1905 roku, Willem Kromhout (Ryc. 28).

Drugim z tych obiektów jest gmach Duńskiej Królewskiej Biblioteki w Kopenhadze, autorstwa innego pioniera nieawangardowej nowoczesności zespolonego z zachowawczym narodowym romantyzmem, Hansa Jørgena Holma. Budowla ta ukończona została w 1906 roku i pozostaje wyraźnie pod wpływem holenderskich architektów z kręgu Petrusa Josephusa Hubertusa Cuypersa, którego może być bardzo wymowne porównanie z takimi amsterdamskimi obiektami, jak Muzeum Królewskie (1876-1885) oraz Dworzec Kolejowy, wspólna praca P.J.H. Cuypersa, Adolfa Leonarda van Glendta i Leonarda Johannusa Eijmera (1882-1889). I analogicznie jak w przypadku Duńskiej Królewskiej Biblioteki, również architekturę tych gmachów inspirował narodowy romantyzm, któremu nadawały ton neośredniowieczne i neorenesansowe (głównie mając na myśli manieryzm niderlandzki) reminiscencje historyczne. Niewątpliwą ozdobą tej największej księżnicy w Skandynawii jest skomponowana przez H.J. Holma centralna aula, będąca kopią kaplicy pałacowej Karola Wielkiego (Charlemagne) w Akwizgranie, dowodząca o ostatnich już przejawach rewalizacji (*nomen omen* – renesansu karolińskiego) konserwatywnego historyzmu (Ryc. 29).

Przekrój wybranych problemów dziewiętnastowiecznej architektury krajów nordyckich wypada zamknąć symbolicznym akordem w postaci imponującego gmachu Ratusza w Sztokholmie. Obiekt ten powstał w latach 1908-1923 podług planów wykonanych przez Ragnara Östberga i przyjmuje się na ogół (np. W.J.R. Curtis i D. Watkin), iż ogólna stylistyka budynku oparta jest w głównej mierze na idei weneckiego Pałacu Dogów. Atoli maniera zastosowana przez R. Östberga zaczerpnięta została przeważnie za sprawą recepcji mitycznej narodowej przeszłości z odniesieniami do szwedzkiego neomediewalizmu i neorenesansu, plasujących się między tradycyjnym historyzmem a umiarkowaną nowoczesnością. Innymi słowy, użyty przez architekta, zakorzeniony w tradycji, eklektyczny słownik – stał się swoistym *intermezzo* między kulminacją

and Eliel Saarinen in 1902 in a Finnish town of Kirkkonummi. The next manifestation of national romanticism, this time designed in the spirit anticipating modernism, is the railway station in Helsinki. The object was built between 1904 and 1919, by Eliel Saarinen who, soon after the competition had been adjudicated, gained international renown. The railway station in Helsinki was designed, on the one hand, with the national-late-romantic content, while on the other, it was created in the form of early-rationalist monumentalism in which filiations of decadent Art Nouveau and early Art Déco can be discerned.

At the turn of the 19th and 20th century in Copenhagen, there appeared examples of mature eclecticism, momentous for Danish architecture, in which one could see the impact of decadent historicism in the works of Dutch artists who, despite being fascinated with modernism, were still faithful to tradition. The first of them is the Town Hall in Copenhagen, the pride of Danish architecture, the work by Martin Nyrop built in the years 1892-1902 (according to M. Bligaard and William J.R. Curtis), designed in accordance to the idea of national romanticism and based on buildings in such places as: Siena, Ravenna, Verona, Marienburg, Lund. The Town Hall in Copenhagen is the closest to the present-day models alluding to neo-medieval neo-Renaissance, which was adhered to by e.g. Hendrik Petrus Berlage, the author of the Stock Exchange in Amsterdam, built in the years 1898-1903, or Henry Hobson Richardson, or the creator of the never realised project of the Peace Palace from 1905, Willem Kromhout (Fig. 28).

Another such object is the edifice of the Danish Royal Library in Copenhagen, the author of which was yet another pioneer of non-avant-garde modernity combined with conservative national romanticism, Hans Jørgen Holm. The construction was completed in 1906, clearly remaining under the influence of Dutch architects from the circle of Petrus Josephus Hubertus Cuypers, and can be compared with such objects in Amsterdam as: the Royal Museum (1876-1885) and the Railway Station, a result of co-operation between P.J.H. Cuypers, Adolf Leonard van Glendt and Leonard Johannus Eijmer (1882-1889). Analogically as in the case of the Danish Royal Library, the architecture of those edifices was also inspired by national romanticism the tone of which was set by neo-medieval and neo-Renaissance (meaning mainly Dutch mannerism) historical reminiscences. The pride of that largest library in Scandinavia is, composed by H.J. Holm, the central hall which is a copy of the palace chapel of Charlemagne in Aachen, thus bearing evidence of the last manifestations of revivalism (*nomen omen* – Carolingian revival) of conservative historicism (Fig. 29).

To finish this selection of problems of the nineteenth-century architecture of the Nordic countries, its cross section ought to be ended on a symbolic strong note in the form of the imposing edifice of the Town Hall in Stockholm. That object was erected in the years 1908-1923 according to the plans made by Ragnar Östberg, and it is generally accepted (e.g. W.J.R. Curtis and D. Watkin), that the overall stylistics of the building is mostly based on the concept of the Venetian Doge's Palace. However, the manner applied by R. Östberg, was mainly conveyed by means of reception of the mythical national past with allusions to Swedish neo-medievalism and neo-Renaissance, placed between traditional historicism and moderate modernity. In other words, the rooted in tradition eclectic dictionary – applied by the architect – became a spe-

dziedzictwa przeszłości a modernizmem. Jak zaznacza D. Watkin, słusznym wydaje się być stwierdzenie, że „Połączenie w nim zmanierowanego wyrafinowanego detalu z czystymi, wyraźnie ‘nowoczesnymi’ liniami sprawiło, że wywarł on głęboki wpływ na tych architektów międzywojennej Europy, którzy niechętnie przyjmowali styl międzynarodowy”, takich jak choćby autor podręcznikowej pracy o tym typie nieawangardowej, tradycyjnej, a jednocześnie modernistycznej architektury – jak przykładowo rzecz biorąc – Paul Bonatz, twórca dworca kolejowego w Stuttgarcie, wzniesionego w 1911-1927 (Ryc. 30, 31).

Wzniesienie sztokholmskiego Ratusza można przeto uznać za symboliczny moment otwierający nowy rozdział w dziejach sztuki i architektury Danii, Norwegii, Szwecji i Finlandii, który rozświetlił powszechnie XX wiek, takimi znakomitościami jak twórcy w duchu zachowawczym Peder Vilhelm Jensen Klint (Katedra Grundtvig, Kopenhaga, 1913-1926), Hack Kampmann (Komenda Główna Policji, Kopenhaga, 1919-1924) lub też łączący dziedzictwo Clode’a Nicolasa Ledoux, Étienne-Nicolasa-Louisa-Davida Boulléego i Jeana-Nicolasa-Louisa-Davida Duranda z nowoczesnością, Erik Gunnar Asplund (Biblioteka Publiczna, 1920-1928, Dom Koncertowy, 1920-1926 – obydwa w Sztokholmie); korelujących tradycję z umiarkowanym racjonalizmem – Kay Fisker, Christian Frederik Møller i Povl Stegmann (kompleks Uniwersytetu w Århus, 1931-1946), podobnie jak Arnstein Arneberg i Magnus Poulsson (Ratusz w Oslo, 1933-1950) oraz zawierające nowy wymiar postępu i stylu międzynarodowego prace takich twórców, jak E.G. Asplund (Pawilon Wystawowy, 1930 i Krematorium, 1935-1940 – Sztokholm) oraz Alvar Aalto (Biblioteka Miejska w Viipuri, 1927-1935, Sanatorium Przeciwgruźlicze w Paimio, 1929-1933, budynek redakcji w Turku, 1927-1929).

Te wspaniałe osiągnięcia dwudziestowiecznej architektury krajów nordyckich przesłoniły dorobek dziewiętnastowiecznej sztuki i budownictwa tego regionu północnej Europy, usuwając w cień nieco zapoznane dziedzictwo neoklasycyzmu, a osobiście historyzmu i eklektyzmu. Dopiero postmodernizm rozpoczął na nowo odkrywanie artystyczno-estetycznych walorów północnoeuropejskiej architektury XIX wieku i temu problemowi poświęcony został niniejszy esej, mający jednocześnie za zadanie wypełnienie znaczącej luki w polskiej literaturze przedmiotu.

cific *intermezzo* between the culmination of the past heritage and modernism. As D. Watkin points out, it seems justified to claim, that: “The fact it combined mannerist refined detail with pure, clearly ‘modern’ lines caused it to have a profound impact on those architects in inter-war Europe who reluctantly accepted the international style”, such as e.g. the author of the textbook work about this type of non-avant-garde, traditional, and simultaneously modernist architecture, for instance – Paul Bonatz, the designer of the railway station in Stuttgart, erected in the years 1911-1927. (Fig. 30, 31)

Erection of the Town Hall in Stockholm can therefore be regarded as a symbolic moment opening a new chapter in the history of art and architecture in Denmark, Norway, Sweden and Finland, which made the 20th century generally associated with the names of such famous personages as: creating in the conservative spirit – Peder Vilhelm Jensen Klint (Grundtvig Cathedral, Copenhagen, 1913-1926), Hack Kampmann (the Police Headquarters, Copenhagen, 1919-1924) or combining the heritage of Claude Nicolas Ledoux, Étienne-Nicolas-Louis-David Boullée and Jean-Nicolas-Louis-David Durand with modernity, Erik Gunnar Asplund (the Public Library, 1920-1928, the Concert House, 1920-1926 – both in Stockholm); correlating tradition with moderate rationalism – Kay Fisker, Christian Frederik Møller and Povl Stegmann (the University complex in Århus, 1931-1946), similarly to Arnstein Arneberg and Magnus Poulsson (the Town Hall in Oslo, 1933-1950); encompassing the new dimension of progress and international style works of such artists as: E.G. Asplund (the Exhibition Pavilion, 1930 and the Crematorium, 1935-1940 – Stockholm) and Alvar Aalto (the City Library in Viipuri, 1927-1935, the Tuberculosis Sanatorium in Paimio, 1929-1933, the editorial office building in Turku, 1927-1929).

Those magnificent achievements of the twentieth-century architecture in the Nordic countries obscured the achievements of the nineteenth-century art and construction of that region of northern Europe, overshadowing the unacknowledged heritage of neo-classicism, and especially historicism and eclecticism. Only post-modernism began again re-discovering the artistic-aesthetic values of the north-European architecture of the 19th century, and that issue has been the subject of this essay which, at the same time, was meant to fulfil a significant gap in the Polish literature of the subject.

LITERATURA

- [1] Alm G., *Pałac Królewski w Sztokholmie*, [w:] *Wspaniałe Królewskie Pałace Świata*, Warszawa 2002, s. 218-223.
- [2] Ashby Ch., *Budownictwo Fennomane: fiński styl narodowy w architekturze komercyjnej? Dyskusja na przykładzie projektu Vilho Penttilä i Onni Törnqvista*, [w:] *Naród. Styl. Modernizm*, CIHA Materiały Konferencji 1, J. Purchla, W. Tegethoff (red.), Kraków-Monachium 2006, s. 111-125.
- [3] Bligaard M., *Innenarchitektur des Historismus in Skandinavien* [w:] *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, H. Fillitz, W. Telesko (hgs.), Wien-München 1997, s. 75-85.
- [4] Breza-Jarociński A., *Zarys dziejów Norwegii*, Warszawa 1991.
- [5] Cieślak T., *Historia Finlandii*, Wrocław-Warszawa 1985.
- [6] Czapliński W., Górski K., *Historia Danii*, Wrocław 1965.
- [7] Čaupale R., Tołłoczko Z., *Secesja i modernizm w Rydze. Pół wieku architektury lotewskiej – perłą europejskiego dziedzictwa kulturowego*, Część I, *U progu uzyskania suwerenności*, Czasopismo Techniczne, z. 13-A/2005, s. 3-25.
- [8] Curtis W.J. R., *Modern Architecture Since 1900*, London 1996.
- [9] Dibelius W. A., *Architektur des 19. Jahrhunderts im Skandinavien und Finnland*, Berlin 1938.
- [10] Dolgner D., *Historismus. Deutsche Baukunst 1815-1900*, Leipzig 1993.

- [11] Donnelly M. C., *Architecture in the Scandinavian countries*, Cambridge (Mass.) 1992.
- [12] Gerle J., *What is vernacular? Or, the search for the "mother-tongue-of-form"*, [w:] *Art and National Dream*, Dublin 1993.
- [13] Grisebach A., *Karl Friedrich Schinkel*, München 1981.
- [14] Grosa S., *Art Nouveau in Riga*, Riga 2003.
- [15] Hall Th., *Planning Europe's Capital Cities. Aspects 19th Century Urban Development*, London 1997.
- [16] Jakstein W., *Landesbaumeister Christian Friedrich Hansen, der nordische Klassizist*, Neumünster im Holstein 1937.
- [17] Janssen-Bohr Ch., *Historismus in nordisch Baukunst*, Hamburg-Altona 1940.
- [18] Кантерева Т. П., *Искусство Попрыгануи*, Москва 1990.
- [19] Kersten A., *Historia Szwecji*, Wrocław 1973.
- [20] Korvenmaa P., *Między centrum a prowincją. Zalety peryferii*, [w:] *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne*. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20-24 października 1994, P. Krakowski, J. Purchla (red.), Kraków 1997, s. 159-166.
- [21] Lange B., *Thorvaldsen's Museum: architecture, colours, light*, Copenhagen 2002.
- [22] Lund H., Küster Ch. L., *Architekt C. F. Hansen: 1756-1845*, Hamburg 1968.
- [23] Mignot C., *Architektur des 19. Jahrhunderts*, Köln 1994.
- [24] Nielsen M., *The Classical heritage in Nordic art and architecture: acts of the seminar held at the University of Copenhagen, 1-3rd November 1988*, Copenhagen 1990.
- [25] Omilanowska M., *Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789-1950*, Warszawa 1998.
- [26] Piperka M., *Architektura Finlandii*, Warszawa 1981.
- [27] Porcky-Fowlty J., *Art and Architecture in Copenhagen, Oslo, Stockholm and Helsinki*, London 1930.
- [28] Purchla J., Tegethoff W., *Naród, styl i modernizm*, [w:] *Naród. Styl. Modernizm*, CIHA Materiały Konferencji 1, J. Purchla, W. Tegethoff (red.), Kraków-Monachium 2006, s. 7-8.
- [29] Rubow J., *C. F. Hansens Architektur*, Copenhagen 1936.
- [30] Tafuri M., Dal Co F., *Modern Architecture*, vol.1-2, London 1980.
- [31] Tegethoff W., *Sztuka a tożsamość narodowa*, [w:] *Naród. Styl. Modernizm*, CIHA Materiały Konferencji 1, J. Purchla, W. Tegethoff (red.), Kraków-Monachium 2006, s. 11-24.
- [32] Thiis-Evensen T., *Pałac Królewski w Oslo*, [w:] *Wspaniałe Królewskie Pałace Świata*, Warszawa 2002, s. 212-217.
- [33] Tołłoczko Z., *Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku*, Tom I, *Architektura*, Podręcznik dla studentów wyższych szkół technicznych, wyd. 2, Kraków 2011.
- [34] Tołłoczko Z., *Johann Daniel Felsko (1813-1902) Architekt i urbanista – twórca nowoczesnej Rygi / Johann Daniel Felsko (1813-1902) An architect and Urban planner – the creator of modern Riga*, *Wiadomości Konserwatorskie / Conservation News*, 23/2008, s. 7-16.
- [35] Tołłoczko Z., *Nowa forma w architekturze łotewskiej i jej filiacje na przełomie XIX i XX wieku na przykładzie Rygi / New form in Latvian architecture, and its affiliations At the turn of the 19th and the 20th century, on the example of Riga*, *Wiadomości Konserwatorskie / Conservation News*, 27/2010, s. 11-20.
- [36] Tołłoczko Z., *Z kart dziejów historyzmu europejskiego na przykładzie architektury rezydencjonalno-reprezentacyjnej na Łotwie w XIX wieku / From the history of European historicism on example of residential-representative architecture in Latvia of the 19th century*, *Czasopismo Techniczne / Technical Transactions*, 5-A/2011, s. 225-270.
- [37] Tołłoczko Z. i T., *Z zagadnień historii i historyzmu oraz eklektyzmu w architekturze drugiej połowy XIX wieku na przykładzie wiedeńskiego Heeregeschichtliches Museum Theophila Hansena*, *Czasopismo Techniczne*, z.1-A, 2002, s. 43-81.
- [38] Trachtenberg M., Hyman I., *Architecture from Prehistory to Post-Modernism / The Western Tradition*, London 1986.
- [39] Watkin D., *Historia architektury zachodniej*, Warszawa 1996
- [40] Yarwood D., *The Architecture of Europe. The Nineteenth and Twentieth Centuries*, London 1991.

Streszczenie

Celem zaprezentowanego w tym miejscu eseju jest zapoznanie czytelnika polskiego z, niestety niedocenianą nadal, architekturą krajów skandynawskich i Finlandii w dziewiętnastym stuleciu. Podstawową trudnością niniejszego opracowania pozostaje nader skromna, wręcz uboga, baza źródłowa w literaturze polskiej o neoklasycyzmie, historyzmie i eklektyzmie w tym regionie północnej Europy. Tym problemem interesował się niegdyś Piotr Krakowski, współtwórca, wraz z Zofią Ostrowską-Kęmbłowską, podwalin wiedzy na temat środkowoeuropejskiego historyzmu i eklektyzmu. Przedmiotowy esej jest przeto hołdem złożonym pamięci Profesora Piotra Krakowskiego, który onegdaj zachęcił niżej podpisanych autorów do wypełnienia znaczącego naukowego niedostatku wiedzy o architekturze tego obszaru kultury europejskiej.

Abstract

The aim of this essay is acquainting the Polish reader with the still not sufficiently appreciated architecture of the Scandinavian countries and Finland in the nineteenth century. The basic difficulty in this study has been an extremely limited, not to say poor, resource base in Polish literature concerning neo-classicism, historicism and eclecticism in that region of northern Europe. The problem was once of interest to Piotr Krakowski who, together with Zofia Ostrowska-Kęmbłowska, created the foundations of knowledge concerning the central-European historicism and eclecticism. The current essay is therefore a homage paid to the memory of Professor Piotr Krakowski who once encouraged the authors of this article to fill in the significant scientific gap in the knowledge regarding architecture of this area of European culture.